AUTOAPRENDIZAJE

CÓMO LEER TEXTOS LITERARIOS

EL EQUIPAJE DEL LECTOR

Julián Moreiro

EDAF

AUTOAPRENDIZAJE

He aquí un libro que aborda la lectura del texto literario desde una perspectiva poco frecuente, ya que tiene un propósito divulgador. No hay en estas páginas análisis académicos, sino descripciones sencillas, prácticas y rigurosas de los factores estéticos y estilísticos cuyo conocimiento facilita la comprensión del mensaje literario.

La obra contiene, ante todo, una apasionada invitación a la lectura, actividad que el autor concibe como «una experiencia de radical intimidad que asegura la pervivencia de los libros por encima de todo mal augurio». Pero como no todas las personas disponen de las herramientas necesarias para adentrarse en el complejo mundo de la literatura, este *equipaje del lector* incluye cuanto resulta imprescindible para disfrutar de un viaje de placer por el universo de la ficción.

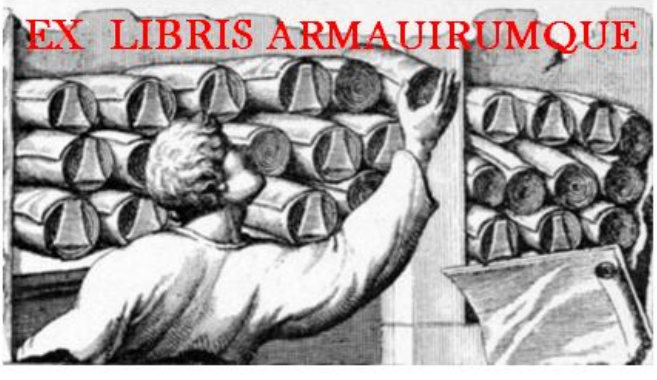
El libro contiene, además, una amplia selección de textos críticos y de creación literaria: una *antología comentada* que interesará, sin duda, a profesores, estudiantes y lectores en general.

EDAF

JULIÁN MOREIRO

CÓMO LEER TEXTOS LITERARIOS

El equipaje del lector



AUTOAPRENDIZAJE

Director de la colección AUTOAPRENDIZAJE:
VÍCTOR DE LAMA

Dirección en Internet: http://www.arrakis.es/~edaf
Correo electrónico: edaf@arrakis.es

© 1996. JULIÁN MOREIRO
© 1996. Editorial EDAF, S. A. Jorge Juan, 30. Madrid

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

Depósito legal: M. 26.108-1998
ISBN: 84-414-0109-8

PRINTED IN SPAIN IMPRESO EN ESPAÑA
IMPRIME : IBÉRICA GRAFIC, S.L. - FUENLABRADA (MADRID)

Para Juana, por su equipaje de ternura.
Y para Chuchi y José Manuel, con quienes tanto he leído.

El hombre construye casas porque está vivo, pero escribe libros porque se sabe mortal. Vive en grupo porque es gregario, pero lee porque se sabe solo. Esta lectura es para él una compañía que no ocupa el lugar de ninguna otra pero que ninguna otra compañía podría sustituir. No le ofrece ninguna explicación definitiva sobre su destino pero teje una apretada red de connivencias que expresan la paradójica dicha de vivir a la vez que iluminan la absurdidad trágica de la vida. De manera que nuestras razones para leer son tan *extrañas* como nuestras razones para vivir.

DANIEL PENNAC: *Como una novela*

ÍNDICE

Págs.

NOTA PREVIA 13

PRIMERA PARTE

EL LECTOR ANTE EL TEXTO

1. LA ESCRITURA Y SUS ALEDAÑOS 15

1.1. Realidad y literatura 15
1.2. Literatura y cultura 18
1.3. Literatura y tradición 21
1.4. Para quién se escribe 23
1.5. La literatura como necesidad 25
1.6. La literatura y el lector 27

2. NATURALEZA DE LA LENGUA LITERARIA 29

2.1. La lengua de todos y la de cada uno 29
2.2. La lengua literaria. 31
2.2.1. Palabras con eco 33
2.2.2. De la connotación al símbolo 36
2.2.3. «No le toques ya más...» 38
2.2.4. El interlocutor cómplice 40
2.2.5. El interlocutor burlado 44

3. SABERES, PREJUICIOS Y HÁBITOS DEL LECTOR 45

Págs.

3.1. Actitudes ante la lectura 45
3.2. Prejuicios del lector inexperto 47
3.2.1. Lecturas por delegación 48
3.2.2. La simplificación subjetiva 49
3.2.3. La ficción y el testimonio 52
3.2.4. Defectos y excesos de interpretación 55

SEGUNDA PARTE

GEOGRAFÍA DEL TEXTO LITERARIO

4. LO QUE SE DICE Y LO QUE SE QUIERE DECIR: EL TEMA 60

4.1. Texto incompleto 61
4.2. Complicidad ideológica 65
4.3. Palabras clave 68
4.4. El *juego de farol* 72

5. CADA COSA EN SU SITIO: LA ESTRUCTURA 75

5.1. Narraciones 76
5.1.1. Fragmentos narrativos 76
5.1.2. Fragmentos descriptivos 80
5.1.3. Relatos breves 82
5.1.4. Audacias de la novela contemporánea 88
5.2. Textos poéticos 91
5.2.1. Esquemas de reiteración 94
5.2.2. Esquemas de contraste 98
5.2.3. Monólogos, diálogos, divagaciones 101
5.2.4. Del *yo* al *nosotros* y a la inversa 104

6. CUESTIÓN DE ESTILO: JUEGO DE PALABRAS 106

6.1. El plano sonoro 108
6.1.1. El ritmo en el verso 108

Págs.

6.1.2. La aliteración 112
6.1.3. La onomatopeya y otros juegos fonéticos 114
6.2. El plano del significado 116
6.2.1. Selección del léxico 116
6.2.2. La metáfora 118
6.2.3. La hipérbole 120
6.2.4. Antítesis y paradojas 122
6.2.5. Ironía y parodia 126
6.3. El orden de las palabras 132
6.3.1. A vueltas con el adjetivo 132
6.3.2. El ritmo sintáctico 136

7. QUIÉN HABLA: LA FUNCIÓN DEL NARRADOR 144

7.1. Narrador en primera persona 145
7.2. Narrador en tercera persona 148
7.3. Otros puntos de vista 153
7.3.1. Narrador en segunda persona 153
7.3.2. Confluencia de perspectivas 154
7.4. Maneras de mirar 156
7.4.1. La realidad degradada 157
7.4.2. La realidad empequeñecida 159
7.4.3. La realidad mitificada 161

8. UNA VISITA A LOS PERSONAJES 164

8.1. Tipos de personajes 165
8.1.1. El protagonista 165
8.1.2. Los secundarios 167
8.1.3. Tipos y caracteres 168
8.2. Formas de presentar el personaje 169
8.2.1. El retrato 170
8.2.2. El personaje en acción 173
8.2.3. El estudio psicológico del personaje 176

Págs.

9. UN APARTE CON EL TEATRO 183

9.1. El diálogo 184
9.2. Los personajes 189

TERCERA PARTE

EL TEXTO EN SU ÉPOCA Y EN LA POSTERIDAD

10. EL TEXTO DESDE FUERA: LA SITUACIÓN 195

10.1. Factores biográficos 197
10.2. Factores sociohistóricos 200
10.3. Factores estéticos 206

11. LA LITERATURA COMO «MOSAICO DE CITAS» 208

11.1. De tópicos y reescrituras 211
11.2. Viaje a través de un tópico 214

FINAL 225

BIBLIOGRAFÍA 227

ÍNDICE DE AUTORES CITADOS 231

NOTA PREVIA

Se dice que vivimos una época propicia para los escépticos: crecen a la sombra de una sociedad de consumo que ha convertido en espectáculo la vida cotidiana y amenaza la existencia misma de la intimidad. Mirando ese espectáculo, se diría que lo literario es cosa de profesores desorientados, intelectuales pesimistas y escritores que salen en televisión y andan a la greña en los periódicos, buscando cada cual en ojo ajeno la paja que es viga en el propio. Se habla demasiado de demasiados aspectos relacionados con la literatura (su enseñanza, su conexión con el poder, su naturaleza estética, su dependencia del mercado...) y a veces se olvida que nada importa más que la íntima relación entre un libro y un lector.

Estas páginas se ocupan del texto literario pensando en quienes se acercan a él sin otra pretensión que la de leer y entender. De modo que, si la expresión se permite, es un libro que trata de una literatura *en zapatillas,* de andar por casa.

* * *

Según el dicho, hay viajes para los que no hacen falta alforjas. Los viajes que merecen la pena, en cambio, hay que emprenderlos bien equipados. Entre éstos está el viaje solitario y apasionante de la lectura. Leer es embarcarse en una aventura sin billete de vuelta a plazo fijo: uno se echa a andar por el camino del suspense, o del amor, o de la tragedia y no sabe qué puerto alcanzará con su carga de emociones

nuevas. En todo caso, y para llegar lo más lejos posible, es bueno disponer de ciertos recursos: los que conforman el equipaje del lector.

Éste es un libro dirigido a los lectores faltos de información y *ligeros de equipaje*. Sus páginas tratan de orientar a quienes no están acostumbrados a hacer la maleta y a quienes no saben qué poner dentro de ella. Dicho más llanamente: aspira a ayudar a los lectores poco expertos. Por eso no es un tratado técnico: se detiene en la explicación pormenorizada de ciertas cuestiones básicas, de las que no siempre se ha hablado con el detalle y la claridad suficientes para ponerlas al alcance de todos.

El volumen tiene tres partes. En la primera se reflexiona sobre algunas circustancias socioculturales que rodean al texto y sobre la relación entre literatura y realidad, se analizan las peculiaridades de la lengua literaria y se advierte sobre determinados prejuicios que dificultan la lectura creadora. En la segunda parte se recorre la geografía del texto literario: se habla de los artificios estéticos más frecuentes, de cómo se descubren y de qué influencia tienen sobre el significado textual. La tercera parte, en fin, señala algunas líneas de estudio para quienes se interesan por la dimensión histórica de la literatura, que es un producto de época y también un mosaico de citas.

Pero no se encontrarán aquí recetas o fórmulas mágicas que puedan aplicarse indiscriminadamente. En ese sentido, nuestra pretensión de mostrar *cómo leer textos literarios* debe matizarse, de inmediato, con la advertencia de que los textos son siempre diferentes, distintos, irrepetibles; y cada lector, también. Sería, pues, vano el intento de servir *café para todos:* señalamos caminos, abrimos perspectivas de análisis, ofrecemos pistas y desvelamos procedimientos, temas y recursos que se repiten con frecuencia y que el lector tiene muchas posibilidades de encontrar.

Lo demás corre a cargo de cada uno. Afortunadamente. La radical intimidad de la experiencia lectora produce una satisfacción tal que asegura la pervivencia de los libros por encima de todo mal augurio. Mientras quede un solo lector, habrá literatura, no se romperá el hilo invisible que nos une, traspasando las fronteras del tiempo, de las lenguas y de las creencias, con el primer poeta. Con el primer hombre.

Madrid, Día del Libro, 1996

PRIMERA PARTE

El lector ante el texto

> Toda creación transforma las circustancias personales o sociales en obras insólitas. El hombre es el olmo que da siempre peras increíbles.
>
> OCTAVIO PAZ: *Las peras del olmo*

1. LA ESCRITURA Y SUS ALEDAÑOS

1.1. REALIDAD Y LITERATURA

Llamamos literatura al conjunto de obras escritas o trasmitidas oralmente que la tradición considera dignas de aprecio artístico. En sus páginas están contenidas la biografía íntima y la memoria de la humanidad. Nada más real, pues, que la literatura, «una defensa contra las ofensas de la vida» en palabras del poeta italiano Cesare Pavese.

Claro que, para evitar equívocos, conviene que aclaremos el sentido que tiene el término *realidad.* La tendencia a aplicarlo sólo a lo aparente y externo, a lo que se ve y se sufre o se disfruta directamente, reduce sin necesidad su significado: la realidad está también en lo que el hombre desea, lo que sueña, lo que quisiera poseer, lo que se deja en el camino y lo que quién sabe si le espera al volver de una esquina. Y cuántas veces esa otra realidad termina por revelarse más trascendente que la única que creemos tener.

En el discurso pronunciado al recibir un premio literario, el novelista español Javier Marías justificaba la necesidad de la literatura (de escribirla y de leerla) por estar inmersa en ese ámbito interior al que no siempre prestamos la atención que merece:

Cuando se habla de la vida de un hombre o de una mujer, cuando se hace recapitulación o resumen, cuando se relata su historia o su biografía, sea en un diccionario, o en una enciclopedia o en una crónica o charlando entre amigos, se suele relatar lo que esa persona llevó a cabo y lo que le pasó efectivamente. Todos tenemos en el fondo la misma tendencia, es decir, a irnos viendo en las diferentes etapas de nuestra vida como el resultado y el compendio de lo que nos ha ocurrido y de lo que hemos logrado y de lo que hemos realizado, como si fuera tan sólo eso lo que conforma nuestra existencia. Y olvidamos casi siempre que las vidas de las personas no son sólo eso: cada trayectoria se compone también de nuestras pérdidas y nuestros desperdicios, de nuestras omisiones y nuestros deseos incumplidos, de lo que una vez dejamos de lado o no elegimos o no alcanzamos, de las numerosas posibilidades que en su mayoría no llegaron a realizarse —todas menos una, a la postre—, de nuestras vacilaciones y nuestras ensoñaciones, de los proyectos frustrados y los anhelos falsos o tibios, de los miedos que nos paralizaron, de lo que abadonamos o nos abandonó a nosotros. Las personas tal vez consistimos, en suma, tanto en lo que somos como en lo que no hemos sido, tanto en lo comprobable y cuantificable y recordable como en lo más incierto, indeciso y difuminado; quizá estamos hechos en igual medida de lo que fue y de lo que pudo ser.

Y me atrevo a pensar que es precisamente la ficción la que nos cuenta eso, o mejor dicho, la que nos sirve de recordatorio de esa dimensión que solemos dejar de lado a la hora de relatarnos y explicarnos a nosotros mismos.

[JAVIER MARÍAS: «Lo que no sucede y sucede», en *El País*, 12 de agosto de 1995]

Vista así, la literatura resulta ser un método de indagación y conocimiento. El trabajo del artista empeñado en esa tarea inmensa queda definido con las palabras de otro escritor, el poeta José Ángel Valente (el término *poesía* debe entenderse aquí en su sentido más amplio, como equivalente a creación artística en general):

Lo dado, lo experimentado, la experiencia, puede conocerse de modo analítico, estudiando su carácter y origen e incluyéndolo en un mecanismo total cuyas leyes cumple o permite establecer (conoci-

miento científico). Lo que el científico trata de fijar en la experiencia es lo que hay en ella de repetible, lo que puede capacitarle para reproducir una cadena determinada de experiencias a fin de obtener un determinado tipo de efectos previsibles. Pero la experiencia puede ser conocida en su particular unicidad, en su compleja síntesis (conocimiento poético). Al poeta no le interesa lo que la experiencia pueda revelar de constante sujeta a unas leyes, sino su carácter único, no legislable, es decir, lo que hay en ella de irrepetible y fugaz [...]

El hombre, sujeto de la compleja síntesis de la experiencia, queda envuelto en ella. La experiencia es tumultuosa, riquísima y, en su plenitud, superior a quien la protagoniza. En gran parte, en parte enorme, rebasa la conciencia de éste. Sabido es que los grandes (felices o terribles) acontecimientos de la vida pasan, suele decirse, «casi sin que nos demos cuenta». Precisamentre sobre ese inmenso campo de realidad experimentada pero no conocida opera la poesía. Por eso toda poesía es, ante todo, un *gran caer en la cuenta.*

[JOSÉ ÁNGEL VALENTE: *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI, Madrid, 1971, págs. 5-6]

Ahora bien: la poesía, la literatura, no siempre muestra en primer plano los lazos que la atan estrechamente a la realidad; más aún, no lo hace casi nunca. De ahí que la lectura atenta y rigurosa se convierta también en un caer en la cuenta del verdadero significado del texto, un descubrimiento de la capacidad del creador para explicarnos el mundo.

Sucede que el texto literario nos llega como obra acabada y en él se ha producido ya una trasformación de las cosas, a cuyo proceso no nos es posible asistir: la realidad visible se ha difuminado, convertida en realidad poética. Cualquier lector sabe que en el texto el mundo no aparece como estamos acostumbrados a verlo. Y sin embargo, está:

La realidad es indispensable al poeta, pero en sí sola no es suficiente. Lo real es crudo. El mundo es una posibilidad, pero es incompleto y perfectible [...] El poeta tiene que revisar, confirmar y aprobar la realidad. Y el poeta la confirma o recrea por medio de la palabra, con sólo ponerla en palabras [...] Es erróneo decir que el poeta no vive en la realidad: vive en ella más que nadie, más que el banquero o el médico. Le duele más porque él es particularmente sensible a ella.

> El poeta se nutre de realidad, lo mismo que el cuerpo humano de aire: el hombre respira el aire, no podría vivir sin él, y lo mismo le pasa al poeta con la realidad. Se trata aquí de dos realidades existentes: ¿en qué forma operan? El poeta absorbe la realidad, pero, al absorberla, reacciona contra ella; lo mismo que el aire se exhala después de pasar por una transformación química en los pulmones, la realidad vuelve también al mundo transformada, en parte, por la operación poética.
>
> [PEDRO SALINAS: «La reproducción de la realidad», en *Ensayos completos,* I, Taurus, Madrid, 1983, pág. 191]

Recapitulemos: en el empeño de perfeccionar y transformar la realidad (el afán más humano que existe; si se prefiere, es el empeño que nos hace humanos), el creador se convierte en artífice de un mundo nuevo. En él, la experiencia no está sometida a leyes constatables —eso sólo sucede en la vida que aparentemente vivimos y contamos—, sino que está sujeta a normas artísticas; esto no debe olvidarse si no se quiere cometer el error de confundir realidad experimental con realidad literaria: la primera es objetiva, precisa, contable; la segunda es inaprensible y sugerente.

En ese mundo nuevo se guardan las opciones que no tomamos, los amores que no disfrutamos, las aventuras en las que no participamos... Es, en suma, el depositario de lo que, por no haber sido, nos ha hecho como somos. Por eso al leer un libro *caemos en la cuenta* de que en ese espacio recreado, devuelto a la apariencia por obra del poeta, están los datos que tantas veces echamos en falta cuando tratamos de entendernos mejor a nosotros mismos.

En fin: si la literatura está en la raíz misma de lo real, leer y escribir no pueden ser sino tareas de primera necesidad.

1.2. LITERATURA Y CULTURA

La historia de la literatura pone a nuestro alcance autores y obras fundamentales para entender mejor la identidad de un país. Porque, entre los rasgos que definen la cultura de un pueblo (modo de actuar y de pensar, manera de enfrentarse a la vida, costumbres y tradiciones), a

la literatura le cabe un papel destacado: viene a ser un archivo de cuanto, a lo largo de los siglos, ha contribuido a modelar el presente.

Cuando hablamos de cultura no nos referimos a una realidad única, definida. Es un término que admite matices, y algunos son además contradictorios: los españoles tenemos, sin duda, rasgos que nos caracterizan como colectividad; por otra parte, somos parecidos a los ciudadanos de muchos otros países, con quienes compartimos experiencias, y, al mismo tiempo, ciertas notas relevantes distinguen, sin salir de España, a los habitantes de unas regiones y otras. ¿De qué hablamos, entonces, cuando hablamos de cultura? De las tres cosas; pero conviene tener presente que la buena salud cultural se aviene mal con cualquier afán exclusivista.

Las identidades regionales, incluso las locales, si las hay, no son sino variaciones más o menos peculiares de una gran realidad común: la que integramos, al borde del siglo XXI, quienes pertenecemos a la llamada cultura occidental. Ya no cabe ser otra cosa que ciudadanos del mundo, por más que encontremos a veces dificultades para dejar de ser provincianos. Pues bien: de todo ese conjunto de similitudes y diferencias da testimonio la historia de los libros.

Conocer nuestra literatura sirve tanto para reafirmarnos en lo que nos singulariza como para reconocernos unidos a tantos otros, más allá de toda frontera. Compartimos un entramado de ficciones semejantes, en las que la humanidad ha ido dejando el testimonio no sólo de lo que ha sido, sino también de lo que hubiera querido ser. La literatura es un seno gigantesco al que lectores y escritores estamos unidos por el cordón umbilical de la imaginación, cosa que sabemos todos desde que en nuestra niñez nos fascinaron los cuentos:

> Es curioso que este oficio de contar cuentos sea uno de los más viejos del mundo, si no el más, como si la necesidad de fabulación del hombre hubiera nacido con él, como si en el mismo instante en que adquiere conciencia de la realidad, necesitara salirse de ella, situarse a distancia, quizá comprenderla. Los historiadores de las religiones tienen en los cuentos una copiosa fuente de información, sujeta a las más variadas interpretaciones. Y sean cuales fueren las conclusiones a las que lleguen, el punto de partida parece indiscutible: al hombre no le basta la vida. Nunca le ha bastado [...]

> Cada vez que un contador de cuentos toma la palabra parece que el mundo parte de cero, y su auditorio se instala en la ignorancia para, al ir escuchando, ir aprendiendo, ir entendiendo. Ciertamente, el contador de cuentos tiene en ese momento el mundo en sus manos. La realidad se va esfumando mientras él desarrolla el relato y ofrece esa otra realidad donde se producen hechos extraordinarios, donde, casi siempre, se rompen las fronteras del tiempo y se superan las limitaciones de la vida, porque el objetivo máximo, la meta del cuento, es alcanzar la inmortalidad. Acaso la necesidad de fabulación del hombre sea más fuerte que su necesidad de dar testimonio de la realidad. Es, desde luego, más antigua.
>
> [SOLEDAD PUÉRTOLAS: *La vida oculta*, Anagrama, Barcelona, 1993, págs. 27-28]

En la literatura está la memoria colectiva, sí. Pero la herencia cultural se la debemos también a personajes singulares que se elevan del conjunto y sobresalen como eminencias. Son figuras que surgen muy de tiempo en tiempo y que son capaces de expresarse en nombre de todos; faros que alumbran el camino de la colectividad: los clásicos.

En un mundo como el nuestro, tan devoto de la modernidad, tan fanático de las novedades, un prejuicio nos hace ver a los clásicos como seres lejanos y ajenos. Muchas personas creen que un escritor contemporáneo ha de estar, por fuerza, más próximo a sus intereses; pero esa creencia ignora que nada se nos acerca tanto como aquello que nos toca íntimamente. Y eso no depende del tiempo sino de la capacidad de un escritor para ponerse a nuestro lado. O para llevarnos al suyo.

No es posible leer *El Quijote* o *La Celestina,* ahora mismo, sin sentirse aludido, señalado, descubierto hasta la desnudez por sus autores. No importa cuándo vivieron: su contemporaneidad se renueva a cada instante, con cada nueva generación de lectores, porque supieron atrapar en sus obras lo que en los humanos hay de permanente: generosidad y miedo, esperanza y abatimiento, amor y odio, mezquindad y nobleza... Los clásicos no son sólo buenos compañeros de viaje: son amistades imprescindibles.

¿Qué es un autor clásico? Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna. La paradoja tiene su explicación: Un autor clásico no será nada, es decir, no será clásico, si no refleja nuestra sensibilidad. Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso los clásicos evolucionan: evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones. Complemento de la anterior definición: Un autor clásico es un autor que siempre se está formando. No han escrito las obras clásicas sus autores; las va escribiendo la posteridad. No ha escrito Cervantes el *Quijote,* ni Garcilaso las *Églogas,* ni Quevedo los *Sueños.* El *Quijote,* las *Églogas,* los *Sueños* los han ido escribiendo los diversos hombres que, a lo largo del tiempo, han ido viendo reflejada en esas obras su sensibilidad. Cuanto más se presta al cambio, tanto más vital es la obra clásica.

[AZORÍN: *Lecturas españolas,*
Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1964, pág. 12]

1.3. LITERATURA Y TRADICIÓN

Lo ha dicho el novelista argentino Ernesto Sábato de manera exacta: un creador «es un hombre que en algo "perfectamente" conocido encuentra aspectos desconocidos». Obsérvese bien: la tarea del escritor es encontrar una forma diferente de mirar lo ya conocido.

En efecto, la literatura es posible porque se genera en un marco de experiencias, ideas y formas heredadas que constituyen la tradición. Un acto de creación absoluta, desligado de toda referencia, es impensable. Otra cosa es que el escritor deba dejar en su obra un sello peculiar: ese aire personal que trasluce todo producto artístico: la originalidad.

El concepto de originalidad, tal como hoy lo entendemos, es reciente: nació con los románticos, a principios del siglo XIX, como fruto del orgullo artístico y del deseo de alejarse de cualquier modelo. En cambio, para un hombre del Renacimiento, por ejemplo, el artista era más virtuoso cuanto más lograba acercarse a sus modelos; llevada esa idea al extremo, se conoce el caso de algún escultor que enterró su obra para poder *descubrirla* en una excavación y presentarla como antigüedad romana...

Más allá de los cambios de sensibilidad, antes y después del Romanticismo, la literatura se ha insertado siempre en una tradición consolidada. Lo prueba la existencia de tópicos: temas, ideas o elementos que se repiten hasta convertirse en lugares comunes. Muchos de ellos han sobrevivido a los siglos y las revoluciones estéticas: «la vida como sueño», «la fugacidad del tiempo», la existencia como «río que va a dar en la mar del morir», la búsqueda de una «vida sosegada en contacto con la naturaleza»... son enunciados de temas constantes en la literatura española y occidental. Dibujan lazos que nos unen con el pasado, contribuyen a desvelar el presente y definen la tarea del creador: acrecentar el patrimonio heredado con su aportación personal:

> En toda expresión poética, en toda obra literaria y artística, se combinan dos elementos contradictorios: tradición y novedad. El poeta que sólo se atuviese a la tradición podría crear una obra que de momento sedujese a sus contemporáneos, pero que no resistiría al paso del tiempo; el poeta que sólo se atuviese a la novedad podría igualmente crear una obra, por caprichosa y errática que fuese, que tampoco dejaría en ciertas circustancias de atraer a sus contemporáneos, aunque tampoco resistiría al paso del tiempo. Es necesario que el poeta, haciendo suya la tradición, vivificándola en él mismo, la modifique según la experiencia que le depara su propio existir, en el cual entra la novedad, y así se combinan ambos elementos. Hay épocas en que el elemento tradicional es más fuerte que la novedad, y son épocas académicas; hay otras en que la novedad es más fuerte que la tradición, y son épocas modernistas. Pero sólo por la vivificación de la tradición al contacto de la novedad, pueden surgir obras que sobrevivan a su época.
>
> [LUIS CERNUDA: *Estudios sobre poesía española contemporánea,* Guadarrama, Madrid, 1975, pág. 11]

De estas cuestiones nos ocuparemos en el capítulo 11. Añadamos ahora que, entre los elementos que conforman la tradición, ninguno es tan poderoso, tan vivificador como la lengua, que es, al decir de Octavio Paz, la única patria del escritor.

La literatura no dispone de otro instrumento de trabajo. A través del idioma, el creador se vincula con quienes fueron conformándolo a

lo largo del tiempo, y en primer lugar con los clásicos. Caja de resonancia en que confluyen todas las voces, el genio de la lengua dice cómo somos y de dónde venimos y nos comunica dudas y certezas, hábitos y formas de analizar la realidad: eso que constituye una determinada visión del mundo. La herencia lingüística es tan importante que ha llegado a considerarse como la verdadera sangre del creador:

> La tradición, para el escritor, no consiste tanto en un repertorio de ideas, creencias, sentires y «géneros literarios», cuanto en el «color», en la fisonomía de esa lengua con que se las arregla (no en el plano gramatical y fonético, que es neutral, sino en el nivel estilístico, en el uso establecido). Las palabras, melodías, ritmos, tonos, giros retóricos y repertorios de imágenes que elegirá si usar o no usar, no se le ofrecen simplemente como algo vigente en su comunidad social, sino, con resonancia desde lejos, como algo vigente entre los demás escritores —de los cuales los contemporáneos son sólo una parte, y no siempre la más importante.
>
> La «tradición», pues, es el modo como el escritor encuentra que se le aparece su propia lengua —insisto, no como sintaxis y sonido, sino como costumbres de empleo—, con determinadas ofertas y miserias, con peculiares facilidades y dificultades, con modelos y vacíos.
>
> [JOSÉ MARÍA VALVERDE: *La literatura,* Montesinos, Barcelona, 1982, págs. 65-66]

1.4. PARA QUIÉN SE ESCRIBE

Una vieja discusión plantea si la literatura ha de ponerse al alcance de la mayoría o si es, por su condición, necesariamente minoritaria. Las opiniones se han expresado a veces con mucha contundencia: el poeta Juan Ramón Jiménez colocó al frente de alguno de sus libros este lema: «A la minoría, siempre»; años después, otro poeta, Blas de Otero, le replicó hablando de «la inmensa mayoría». Entre ambas posturas había casi medio siglo; pero, más que el tiempo, las distanciaban la perspectiva, la actitud estética y las convicciones personales.

Estamos, pues, ante un problema ideológico. Por otra parte, es una cuestión ajena al acto mismo de la creación y se suscita en el

entorno de la literatura, no en su mismo centro. El escritor escribe siempre para un receptor múltiple y atemporal, del que, quizá, destaca el perfil de un lector ideal, a su medida. Pero, al analizar el hecho literario, al teórico se le plantean algunas dudas: esa voz del creador, adobada de empeño artístico, ¿puede estar al alcance de cualquiera? ¿Debe estarlo? ¿O es inútil pretender que las masas la acepten y la entiendan?

Antonio Machado tenía, en 1931, una conciencia clara de la tarea educadora, casi evangélica, del intelectual:

> Yo no creo en una próxima edad frígida que excluya la actividad del poeta. Que el mundo venidero haya de ser, como supone Spengler, el de una civilización fría, puramente intelectualista y técnica, me parece una afirmación temeraria. Tampoco la aspiración de las masas hacia el poder y hacia el disfrute de los bienes del espíritu ha de ser, necesariamente, como muchos suponen, una ola de barbarie que anegue la cultura y la arruine. No está probado [...] que una difusión de la cultura suponga una ineluctable degradación de la misma. Difundir la cultura no es repartir un caudal limitado entre los muchos, para que nadie lo goce por entero, sino despertar las almas dormidas y acrecentar el número de los capaces de espiritualidad.
>
> Por lo demás, la defensa de la cultura como privilegio de clase, implica, a mi juicio, defensa inconsciente de lo ruinoso y muerto y, más que de valores actuales, defensa de prestigios caducados.
>
> [ANTONIO MACHADO: borrador de su discurso de ingreso en la Real Academia, en *Los complementarios*, Losada, Buenos Aires, 1968, pág. 123]

Vivimos otra época y no parece que la frialdad sea una nota característica de nuestra civilización. Tampoco cabe hablar de masas ignorantes; pero una serie de circunstancias han ido provocando el descrédito de la literatura: una enseñanza poco atractiva, un rechazo social por lo que carece de utilidad inmediata para el consumo, una tendencia a la comodidad... La literatura, la buena literatura, es apta para todos los públicos, pero no siempre los públicos están dispuestos a aceptarla. Asediados por ofertas innumerables y seductoras, los ciudadanos no muestran hoy especial predilección por los textos lite-

rarios. Les resulta más cómodo dejarse fascinar por la imagen o engancharse a una de esas historias esquemáticas y previsibles que caracterizan a los libros de gran tirada, confeccionados para el éxito, y que alguien ha dicho que integran una literatura del *prêt à porter.*

¿Significa eso que la buena literatura ha de ser un fenómeno de minorías? No lo creemos. Y, en todo caso, ofrece un saludable refugio para el hombre contemporáneo. Si el lector quiere, nada más fácil que recuperar la inocencia perdida: un libro abierto en la tranquilidad de una tarde cualquiera desmiente todos los prejuicios. Nos habla directamente, sin más intermediario que la imaginación, de cosas que nos conciernen. El escritor, en ese momento, escribe exclusivamente para nosotros.

Esa escena íntima dibuja el único escenario seguro para la trascendencia del texto literario. En ocasiones, intelectuales y escritores, animados por nobles empeños revolucionarios, han creído que la literatura podía cambiar la sociedad; puede que algunas personas todavía lo crean, desafiando todo escepticismo. Pero si es difícil que los libros modifiquen la organización de toda una colectividad, sí pueden trasformar a un lector solitario que, una tarde cualquiera, se siente íntimamente aludido por un verso exacto, por un relato misterioso o por una vibrante réplica teatral.

1.5. La literatura como necesidad

«La literatura es el único medio de proyección personal del hombre», ha escrito el filósofo Julián Marías. Se proyecta el lector, desde luego, pero, en primer lugar, ese vertido de intimidad alude al escritor. Por eso se habla en ocasiones del proceso creador como un acto de máxima tensión, de *vaciado,* que extenúa.

Como lectores, nos interesa más el producto que recibimos. Ante él podemos hacernos muchas preguntas; una de las imprescindibles es ésta: ¿qué deja de sí mismo el creador en aquello que escribe? ¿Y dónde? ¿En cada página, en sus personajes, sólo en las apreciaciones del narrador...? Sin duda, el escritor se deja en el texto una parte importante de lo que es y de lo que desearía ser (muchos pensadores,

Unamuno entre otros, han dicho que eso, lo que desearíamos, es lo que verdaderamente somos). Pero no lo deja tanto en la superficie de las historias que cuenta o en los rasgos aparentes de sus criaturas como en el sustrato que lo sostiene todo.

Digamos que en el texto literario hay dos niveles de *edificación:* el más inmediato, el que los lectores percibimos al pronto, y otro más profundo, equivalente a los cimientos, donde residen las convicciones que sustentan y explican la obra artística: es ahí donde, de veras, está el creador. Por eso pudo decir el novelista francés Gustave Flaubert, preguntado sobre el posible modelo real de su criatura de ficción Emma Bovary: «Madame Bovary soy yo.» Tenía toda la razón.

El escritor no hace sino perseguir su realidad más íntima, hasta para él mismo desconocida, en todo lo que escribe. Así considerada, la obra literaria es un proyecto, una búsqueda, aun cuando parezca hablar de realidades alejadas de la persona, imaginarias e imposibles: el creador siempre se busca entre la niebla y la duda. Jorge Luis Borges, escritor argentino, plasmó esa convicción en esta breve pero fascinante historia:

> Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.
>
> [J. L. BORGES: *Obras completas,* vol. II, Círculo de lectores, Barcelona, 1992, pág. 451]

Esa dimensión íntima y egocéntrica del texto literario es, paradójicamente, la que le confiere la capacidad de implicar al lector: es una realidad tan profundamente enraizada en lo humano que no puede ser ajena a nadie; es un puente que se tiende hacia el conocimiento y también hacia el placer compartido:

> No es verdad, pues, que se escriba para sí mismo: sería el mayor de los fracasos; al proyectar las emociones sobre el papel, apenas se

lograría procurarles una lánguida prolongación. El acto creador no es más que un momento incompleto y abstracto de la producción de una obra; si el autor fuera el único hombre existente, por mucho que escribiera, jamás su obra vería la luz como *objeto*; no habría más remedio que dejar la pluma o desesperarse. Pero la operación de escribir supone la de leer como su correlativo dialéctico y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario, que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y del lector. Sólo hay arte por y para los demás.

[JEAN PAUL SARTRE: *¿Qué es la literatura?*,
Losada, Buenos Aires, 1967, pág. 68]

1.6. LA LITERATURA Y EL LECTOR

Esa busca de apartamiento, cuando llega el momento de la lectura, en algo se toca con el impulso que lleva a los enamorados hacia las soledades para sus pláticas. El lector se recrea con el libro; pero para eso tiene que re-crearlo él. Anatole France decía que en fin de cuentas un libro tiene tantos ejemplares como lectores; aludía a ese acto de mutua posesión y entrega incluso en la lectura profunda. Va el leer mejor más allá del enterarse, del entender, del disfrutar: es recibir y vivirse reviviendo. Y así el creador del libro se siente seguido en los siglos por un largo séquito de recreados y recreadores, participantes todos en la faena de mantener la obra en vida. Es probable que así como el agua del Ganges o del Amazonas no ha parado de correr, desde su origen, haya habido ciertos libros que no dejaron de ser leídos ni un solo día, desde que se escribieron, por ojos humanos tras ojos humanos, en los lugares más distanciados de la tierra. Que en estos momentos haya alguien que reviva a Helena en su Troya, a Fausto en su laboratorio, a Emma Bovary en su provincia, y haciéndolo, se convierta momentáneamente en una onda de esos enormes caudales alumbrados por Homero, Goethe o Flaubert, la vida incesante del libro, misión encargada a sus lectores sucesivos. Para mí, si el lector se inclina a retraerse cuando va a leer, es porque se siente encaminado a un acto de amorosa comunicación, al que conviene cierto recato.

[PEDRO SALINAS: *El defensor*,
Alianza Editorial, Madrid, 1983, pág. 191]

Retengamos una idea, sobre la que volveremos más adelante: leer es re-crear. No es lector quien se contenta con descifrar unos signos y captar un mensaje ajeno sin poner nada de sí para solidarizarse con él, rechazarlo o matizarlo y, sobre todo, para relacionarlo con su propia experiencia y con sus saberes anteriores a la lectura. Leer es un proceso de ida y vuelta porque la escritura es una pregunta constante que exige constantes respuestas por parte de quien lee. Sólo si se da tal circustancia puede producirse ese acto de comunicación denso, rico, emotivo, que Pedro Salinas tilda de acto amoroso.

Cuando el lector se enfrenta con el libro, decimos, tiene el privilegio de recrearlo. Ello asegura la pervivencia de la literatura y explica, por ejemplo, que *El Quijote* siga dando lugar a nuevas interpretaciones tras una ingente cantidad de estudios dedicados a interpretarlo. Se ha dicho que, si bien la escritura finaliza cuando el escritor abandona la pluma (habrá que ir pensando en decir el teclado del ordenador), la literatura no hace sino empezar entonces: cuando comienza la lectura. Que es, como sabemos, una actividad capaz de colocarnos a la altura del creador: uno de los más altos destinos que pueden ofrecérsenos, pues es oficio de dioses.

Además, la lectura es una herramienta que contribuye a vertebrar la sociedad alrededor de una experiencia común. Si los miembros de un grupo tienen lecturas comunes (lo que sucederá siempre que existan lectores, pues es seguro que hallarán espacios para la coincidencia), se encontrarán en un mundo de referencias compartidas. Eso permite desde llenar la conversación de sobrentendidos y alusiones (citar unos versos, mencionar a grandes personajes o decirle a un amigo «cada vez creo menos en eso de que *cualquier tiempo pasado fue mejor*»), hasta sentirse amparados por las ideas, creencias, aspiraciones, etc., que constituyen la riqueza espiritual de una sociedad. En suma, leer es una actividad que favorece la concordia y la solidaridad.

Ahora bien, para participar de esa experiencia decisiva, el lector necesita recursos, saberes técnicos, costumbres y hábitos; es decir, debe contar con un buen *equipaje*. Para que nada se interponga entre el lector y el libro, estas páginas se ofrecen como intermediario por un momento, en tanto se hace posible ese apartamiento amoroso del

que hablaba el poeta para salir de uno mismo y entrar en contacto con quienes nos hablan desde lejos:

> La escritura representa la posibilidad de oír otra voz que no sea la propia, o la del otro que, desde el mismo presente, nos habla. La escritura es, pues, la presencia de otro pasado que no es el propio, un pasado que no sólo puede tener la misma dimensión que el nuestro, sino que, como historia, llega infinitamente más lejos. Y ese pasado histórico, o sea, ese pasado sin otra sujeción al presente que las letras que lo «transcriben», es una vez más la ruptura de los límites de nuestro propio tiempo y la ruptura de la monotonía de nuestro propio lenguaje.
>
> No habría escritura que pudiese aglutinar la experiencia de la que es símbolo, sin ese lector que es, en lo más personal de su ser, un lenguaje; pero tampoco habría lector si éste no supiese romper el cerco de su mundo personal con las voces que, a través de las letras, le llegan.
>
> [EMILIO LLEDÓ: *El surco del tiempo*,
> Círculo de Lectores, Barcelona, 1994, pág. 108]

2. NATURALEZA DE LA LENGUA LITERARIA

2.1. LA LENGUA DE TODOS Y LA DE CADA UNO

En la comunicación cotidiana, el hablante acude a su sentido práctico del idioma. Le importa, sobre todo, trasmitir con claridad sus ideas o sus sentimientos, aunque no siempre lo consiga. Al hablar o al escribir, todos centramos nuestra atención en el contenido de nuestros mensajes. Y tratamos de asegurar que se nos ha entendido: «¿Queda claro?», «¿Te has enterado?»...

La lengua nos resulta muchas veces insuficiente para decir lo que queremos. Nos desazona tener que hablar en público porque no resulta fácil expresarse con eficacia. El idioma es algo muy nuestro, como la piel, pero lo sentimos con frecuencia extraño. Y nunca terminamos de sabérnoslo.

De lo que todos estamos seguros es de que un idioma no es un organismo muerto, enterrado en gramáticas, ordenado en diccionarios y sometido a reglas inmutables. En absoluto. Cada hablante es,

con más o menos fortuna, un *intérprete* de la lengua. Cada cual adapta el sistema a sus gustos, necesidades o conveniencias y, lo pretenda o no, imprime un sello característico a lo que dice o escribe. Cierto que muchas personas tienen tendencia a ser hablantes gregarios y emplean sistemáticamente frases hechas, palabras-comodín que tanto sirven para un roto como para un descosido, expresiones de prestado; hablan un idioma postizo, como si llevaran un peluquín interior. Pero ni aun así dejan de hacerse la lengua a su medida: el idioma tiene vitalidad, precisamente, porque es de todos pero también de cada uno.

El sentido práctico del idioma no está reñido con el carácter subjetivo con que nos expresamos. Al contrario: es la necesidad de comunicarnos mejor la que nos lleva a personalizar la lengua, a hacer que nuestras palabras signifiquen cosas que ni siquiera figuran en el diccionario y a manipular todos sus resortes en beneficio propio. Cualquier conversación está llena de fenómenos lingüísticos que muestran la capacidad de iniciativa y la creatividad de los hablantes. Por ejemplo:

— Acariciamos las palabras cuando pretendemos alcanzar un deseo, convencer al interlocutor para que nos satisfaga: «¿Me prestas mil *pesetillas*?»

— Cargamos la mano sobre las palabras para expresar mejor nuestro desagrado o nuestro desprecio: «Fulano es un *arbitrucho*.»

— Sacamos de quicio, exageramos una situación para que nuestras palabras resulten expresivas: «Estoy *muerto* de cansancio.»

— Damos significados nuevos, personales, a ciertas palabras habituales, que dejan de serlo cuando nos importa individualizarlas: «Eres un *ángel, reina* mía...»

Los hablantes, en suma, no representamos objetivamente la realidad, no hacemos copias exactas de la misma. Si hiciéramos eso, nuestras relaciones perderían calor, afectividad, pasión; puede que incluso la comunicación se hiciera imposible. Hablaríamos como un libro de gramática, convertidos en aburridísimos *bichos parlantes*.

2.2. LA LENGUA LITERARIA

Hemos dicho que la lengua es una y múltiple. Eso sucede porque la flexibilidad del idioma es incalculable: puede acomodarse a propósitos muy distintos, opuestos incluso, y es capaz de adaptarse a cualquier exigencia.

Los grupos profesionales y algunos sectores sociales muy definidos utilizan el idioma con afán de reservarse una parcela del mismo. La lengua va adquiriendo así tonos característicos según los usos: los publicitarios investigan las posibilidades de idear mensajes llamativos, capaces de ganarse la voluntad del consumidor; los líderes políticos emplean el idioma como arma para convencer a los votantes; ciertos sectores marginados de la sociedad, o deseosos de distinguirse de los demás, acuñan un vocabulario peculiar, casi secreto, que los protege de oídos indiscretos: hablan en su jerga particular...

Cuando el escritor se enfrenta a su tarea, tiene toda la lengua a su disposición: con las reglas propias de un sistema común y con las ricas variantes de sus múltiples usos. Pero en la actitud del creador hay algo que lo distingue de los demás hablantes: utiliza el idioma con intención estética, no utilitaria. El texto literario no pretende convencer para mover la voluntad en uno u otro sentido o para ganar adeptos a ciertas ideas: fija nuestra atención sobre las propias palabras, elegidas, entre otras cosas, por su poder de evocación y su capacidad para sugerir. Nada más ajeno a la literatura que esos mensajes contundentes e inapelables que nos asaltan a diario: se trata de encontrar la manera de que la escritura pueda penetrar en el mundo íntimo de cada lector. Es, por decirlo de manera coloquial, un *arte de birlibirloque.*

* * *

El uso literario de la lengua se relaciona con el uso cotidiano más de lo que parece. El escritor intenta emocionar, divertir, sorprender y, sobre todo, comunicar sentimientos. Igual que nosotros, hablantes de a pie. La diferencia radica en que el texto literario sabe aprovechar las posibilidades del idioma para crear un lenguaje cargado de expre-

sividad, de matices significativos y sugerencias hasta alcanzar un grado de comunicación más profundo que el que nosotros logramos en nuestra vida diaria.

Pero interesa tener presente que la lengua literaria no es en absoluto ajena a nosotros. Se sirve de un material que es común, de todos, y que todos somos capaces de entender. Y ello sucede tanto en los géneros que podrían parecer menos artificiosos como en el más sujeto a elaboración estética: la poesía. ¿Hay palabras poéticas y no poéticas? Y si es así, ¿quién les concede la patente de voces literarias? ¿O acaso todo depende del uso que se haga de las palabras? El poeta español Jorge Guillén ofrece aquí una respuesta:

> La poesía no requiere ningún especial lenguaje poético. Ninguna palabra está de antemano excluida; cualquier giro puede configurar la frase. Todo depende, en resumen, del contexto. Sólo importa la situación de cada componente dentro del conjunto, y este valor funcional es el decisivo. La palabra «rosa» no es más poética que la palabra «política». Por supuesto, «rosa» huele mejor que «política»: simple diferencia de calidades reales para el olfato. [...] Belleza no es poesía, aunque sí muchas veces su aliada. De ahí que haya más versos en que se acomode «rosa» que «política». *A priori,* fuera de la página, no puede adscribirse índole poética a un nombre, a un adjetivo, a un gerundio. Es probable que «administración» no haya gozado aún de resonancia lírica. Pero mañana, mañana por la mañana podría ser proferido poéticamente, con reverencia, con ternura, con ira, con desdén. «¡Administración!» Bastaría el uso poético, porque sólo es poético el uso, o sea, la acción efectiva de la palabra dentro del poema: único organismo real. No hay más que lenguaje de poema: palabras situadas en un conjunto.
>
> [JORGE GUILLÉN: *Lenguaje y poesía*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, pág. 195]

Anotemos que lo poético, lo literario si se prefiere, está en el uso y surge de un contexto en que las palabras funcionan como conjunto expresivo. Fuera del poema, en consecuencia, no hay palabras (y tampoco realidades) que en sí mismas sean o dejen de ser *poéticas.* Y una nueva observación: el uso de la lengua es la clave principal de

la literatura, y no los temas o asuntos que el texto aborde. Idear una historia está al alcance de muchas más personas que escribirla.

2.2.1. **Palabras con eco**

El efecto primordial del uso artístico de la lengua es que concede a la palabra un privilegio del que carece en otros tipos de comunicación más prácticos e inmediatos: la autosuficiencia.

En la lengua usual todo enunciado depende de una realidad extraverbal a la que remite: esa referencia permanente hace que nos entendamos. Así, si digo «El gato es un animal mamífero», el mensaje evoca una realidad empírica que asegura la comunicación; sólo fallaría si el receptor no conociera el animal mencionado o ignorara qué es un mamífero.

En cambio, el texto literario crea su propia realidad. No puede decirse que rompa toda ligazón con el mundo visible, pero éste no condiciona el contenido ni sirve para explicarlo: «En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme»..., palabras con las que comienza *El Quijote,* no es un enunciado que mantenga una conexión similar a la frase anterior con la realidad extraverbal: yo puedo conocer La Mancha, pero las palabras citadas no remiten a esa zona geográfica sino a la peculiar realidad del texto, y sólo dentro de los límites del texto cobran sentido.

La única realidad del texto es la lingüística, pero en ella se concitan, como veremos, muchas otras realidades. Las palabras adquieren un valor especial y nos fuerzan a prestarles atención: si en otros casos son meros instrumentos que representan algo, en la lengua literaria las palabras valen por lo que son tanto o más que por lo que dicen. De ahí la autosuficiencia a que nos referíamos antes. Un cuadro comunica por lo que representa, pero también por el uso que hace de los colores; una composición musical envía su mensaje gracias a la naturaleza y la sucesión de los sonidos; una composición literaria reclama nuestra atención sobre las mismas palabras con las que está hecha.

En la lengua literaria, las palabras tienen la facultad de parecernos siempre *recién estrenadas*, pues el creador convierte en insólito

el lenguaje conocido. Tal sucede en este poema que, aparentemente, habla de una humilde chaqueta de lana... pero que termina por sumergirnos en el más insondable misterio de la vida:

Soneto triste para mi última chaqueta

Esta tibia chaqueta rumorosa
que mi cuerpo recoge entre su lana,
se quedará colgada una mañana,
se quedará vacía y silenciosa.

Su delicada tela perezosa
cobijará una sombra fría y vana,
cobijará una ausencia, una lejana
memoria de la vida presurosa.

Conmigo no vendrá, que habré partido,
y entre su mansa lana entretejida
tan sólo dejaré mi propio olvido.

Donde alentara la gozosa vida,
no alentará ni el más pequeño ruido,
sólo una helada sombra dolorida.

[RAFAEL MORALES: *Obra poética*, Espasa Calpe, col. Selecciones Austral, Madrid, 1982, pág. 119]

Pero también por la autosuficiencia del texto literario, las palabras adquieren una ambigüedad de la que carecen en otros mensajes. Al no existir una realidad extraverbal que determine su siginificado, la lengua literaria pierde lógica, gana afectividad y adquiere, en fin, un valor plurisignificativo que la llena de sugestiones: las palabras tienen ecos múltiples, resonancias que tocan a cada lector de manera diferente y que evocan sensaciones en vez de emitir mensajes concretos y precisos. Tal es el secreto del lenguaje figurado propio de la literatura: un lenguaje para el que puede suceder que dos y dos no sean cuatro.

Póngase a prueba: intente buscar un sentido a estos versos de Pablo Neruda, con los que comienza uno de sus *veinte poemas de*

amor... Observe su ambigüedad, asuma el desconcierto que provocan (¡estamos tan acostumbrados a las rutinas del lenguaje!...), fíjese en la autocomplacencia con que nos miran esas palabras... Trate de entenderlas recurriendo a su experiencia de la realidad y relacionando con ella las sugerencias del poeta:

> Para que tú me oigas
> mis palabras
> se adelgazan a veces
> como las huellas de las gaviotas en las playas.

Un ejemplo más. Vea ahora la estrofa inicial de un soneto de Jorge Luis Borges, incluido en su libro *El hacedor*. Los dos últimos versos aluden delicadamente a una experiencia compartida por muchos: el poder evocador de la lluvia, tan vecina de la nostalgia. ¿Será éste un dato útil para interpretar las palabras del escritor?:

> Bruscamente la tarde se ha aclarado
> Porque ya cae la lluvia minuciosa.
> Cae o cayó. La lluvia es una cosa
> Que sin duda sucede en el pasado.

* * *

Decimos que la literatura es el reino de la ambigüedad y la sugerencia; dicho de otra forma, es el ámbito de la máxima expresividad: el texto puede significar algo distinto para cada lector porque carece de precisión. Y de ahí (otro privilegio) la longevidad del mensaje literario, su capacidad maravillosa de mantenerse vivo sobre el paso de los siglos y de las generaciones de lectores. Ya lo advertimos: es el arte de birlibirloque.

Ahora bien, lo dicho no impide que un poema, un relato, tengan intrepretaciones más válidas que otras; no significa que toda ocurrencia sirva. En primer lugar, porque la conexión entre el texto y la realidad empírica se debilita, pero no se rompe; en segundo lugar, porque quien escribe maneja creencias, ideas y tópicos compartidos por

una comunidad; en tercer lugar, porque los textos tienen marcas formales que nos permiten identificarlos dentro de un género, de un estilo, de una época...

En suma, hay una serie de rasgos que nos ayudan a interpretar lo escrito; y aunque quede siempre una puerta abierta para que cada uno reciba el mensaje de manera peculiar, hay datos en el texto que no pueden ignorarse o malinterpretarse sin incurrir en una lectura ingenua o disparatada.

2.2.2. De la connotación al símbolo

Un texto no es un mero conjunto de palabras. Comunica con su sonido, con su apariencia externa, con su estructura. Comunica, incluso, con lo que no dice. Tiene en cuenta lo que el lector sabe de antemano y lo incorpora indirectamente. Juega con determinadas alusiones que pueden evocar imágenes en el receptor, pues nadie lee con la mente en blanco. El texto literario es un complejo lingüístico dotado de múltiples órganos y capaz de cumplir muchas funciones. Y su mensaje equívoco se sitúa en el extremo opuesto al de un texto científico, cuyo autor se esfuerza por dotarlo de la calidad de inequívoco: una hipotenusa es una hipotenusa. Siempre.

La lengua común, sin embargo, no es ajena a la ambigüedad: la subjetividad del hablante, a la que nos referimos más atrás, hace que las palabras adquieran sentidos peculiares en determinadas circunstancias; la realidad no es una y la manera de verla tiene mucha relación con las vivencias de cada cual. Por eso las palabras presentan caras muy diferentes aquí o allá. Es habitual poner ejemplos con términos como *muro,* cuyo significado objetivo figura en el diccionario (tal es su valor *denotativo*), pero que adquiere significados añadidos muy distintos cuando lo usan dos albañiles, dos presos o dos estudiantes internos en un colegio. La palabra *muro* cobra así un valor subjetivo o *connotativo.*

Pues bien: la lengua literaria, que se aleja de la objetividad como ninguna otra forma de expresión, es esencialmente connotativa. Además, los escritores extreman el subjetivismo expresivo y con frecuen-

cia otorgan a las palabras connotaciones propias, originales, que las convierten en *símbolos:* representaciones de realidades o sensaciones enteramente distintas a las habituales, que por eso sorprenden, o incluso fascinan, al lector.

La presencia de símbolos en un texto literario puede conferirle un tono tan misterioso y desconcertante como el de este famoso poema de Rafael Alberti, en el que la ambigüedad resulta extrema. Escritos poco después de terminada la guerra civil española, son versos que han dado lugar a intrepretaciones diversas, algunas opuestas; pero envuelven con su imprecisa belleza a todos los lectores:

Se equivocó la paloma.
Se equivocaba.
Por ir al Norte, fue al Sur.
Creyó que el trigo era agua.
Se equivocaba.
Creyó que el mar era el cielo;
que la noche, la mañana.
Se equivocaba.
Que tu falda era tu blusa;
que tu corazón, su casa.
Se equivocaba.
(Ella se durmió en la orilla.
Tú, en la cumbre de una rama).

[RAFAEL ALBERTI: *Poesía (1924-1967)*, Aguilar, Madrid, 1977, págs. 482-483]

¿Qué es, qué significa realmente esa *paloma*? Porque si la tomamos, sin más, por un ave desnaturalizada que ha perdido el sentido de la orientación, nos quedamos sin poema. ¿Y quién es *tú*...?

El texto es una muestra clara de que el creador no copia la realidad, sino que la reinventa, por lo que el mundo real es una referencia insuficiente. Lo curioso es que, aunque produzca perplejidad, el poema *llega* y *toca* al lector: la enigmática paloma de Alberti ha anidado en el corazón de varias generaciones de españoles que han leído esos versos con desconcertada emoción, seguros de que tras las palabras alienta un no sé qué de inquietante dramatismo.

2.2.3. «No le toques ya más...»

En la comunicación habitual es práctica frecuente y necesaria modificar, rectificar o aclarar los mensajes hasta lograr hacerlos comprensibles. Si nos dirigimos a alguien y no nos entiende, repetimos lo dicho de otra forma, acudimos a palabras distintas, de significado similar, para que la comunicación pueda establecerse. En el caso de la expresión escrita, o extremamos el cuidado en la selección de términos y en la construcción de las frases, o corremos el riesgo de que la comunicación fracase: no hay posibilidades de ofrecer aclaraciones a un lector que no tenemos delante.

Por contra, el poder significativo de la lengua literaria no reside en la claridad sino en la ambigüedad del mensaje. Se equivocan los lectores poco expertos cuando se empeñan en *traducir* a un lenguaje inequívoco, a términos lógicos, textos inmersos en una expresividad ilógica, dominada por la afectividad. Considere el lector lo que sucedería con el poema de Alberti si alguien se empeñara en interpretar cada palabra de acuerdo con la realidad extraverbal: *paloma*, *blusa*, *casa*, *rama*...

El texto literario es un mensaje cuyos componentes lingüísticos no pueden sustituirse por otros más cotidianos o familiares: no podemos alterarlo sin romperlo, no cabe acudir a sinónimos porque las palabras son las que son (y tras ellas hay a veces muchas horas de búsquedas y ejercicios de estilo). La mayoría de las leyes que gobiernan un texto literario están dentro de él, y ni siquiera la gramática puede imponerle sus límites, como han demostrado muchos creadores.

Hablamos de una cualidad exclusiva del uso estético de la lengua. Ninguna otra realización lingüística tiene ese carácter de intocable, ninguna es tan frágil y, a la vez, tan sólida. Cuando los lectores accedemos al texto lo encontramos como obra acabada, irreemplazable en todos sus extremos. Juan Ramón Jiménez, poeta que se pasó la vida obsesionado por hallar «el nombre exacto de las cosas», explicó muy bien esa condición intocable del texto que crea una realidad estética; para él un poema era un ente autónomo, de modo que pudo escribir:

¡No le toques ya más,
que así es la rosa!

Observemos que la *rosa* de que habla el poeta no es la flor que está en el jardín, sino la que brota en el poema (dice *le*, no *la*), producto de aquella operación a que aludía Pedro Salinas en un texto ya comentado: «El poeta absorbe la realidad, pero, al absorberla, reacciona contra ella; lo mismo que el aire se exhala después de pasar por una transformación química en los pulmones, la realidad vuelve también al mundo transformada, en parte, por la operación poética.» El texto es así para siempre, como así son *Las meninas* de Velázquez, tan diferentes de las personas que le sirvieron de modelo, tan autosuficientes en su espléndida realidad artística...

El grado de *absorción* y trasformación lingüística de la realidad varía de unos textos a otros: hay escritores que se hacen el firme propósito de alumbrar un mundo autónomo; pero también los hay que se esfuerzan por retratar con minuciosidad el entorno. Pues bien: aun estos últimos elaboran la lengua que usan con cuidado extremo y ponen a las palabras un vestido diferente, que las aleja de esas otras cotidianas a las que, según el dicho, se lleva el viento.

Fíjese en el vuelo que toman las palabras en el texto que sigue. Pío Baroja describe con aparente precisión de fotógrafo un pueblecito castellano, que él llama Castro Duro. Pero la verdad es que nos vemos envueltos en una realidad que sólo está en lo que leemos y que nadie puede habitar si no es con la imaginación: aunque Castro Duro figurara en el mapa, no sería así:

> Hay una hora en estos pueblos castellanos, adustos y viejos, de paz y serenidad ideales. Es el comenzar de la mañana. Todavía los gallos cantan, las campanadas de la iglesia se derraman por el aire y el sol comienza a penetrar en las calles en ráfagas de luz. La mañana es un diluvio de claridad que se precipita sobre el pueblo amarillento. [...]
>
> El pueblo se despereza; pasan algunos curas camino de la iglesia; salen de su casa algunas devotas y comienzan a llegar vendedores y vendedoras de los pueblecillos próximos. Las campanas hacen ese tilín talán triste que parece exclusivo de estos pueblos muertos. En la calle principal los comercios se abren; un muchacho con una pértiga cuelga las mantas, las alpargatas y las boinas en la portada. Recuas de mulos se ven delante de los almacenes de trigo; algunos carboneros

pasan, vendiendo carbón, y mujeres campesinas llevan del ronzal borriquillos cargados de cántaros y cazuelas.

Se oyen todos los pregones, todos los ruidos característicos del pueblo. El que vende leche, el que vende miel, el que vende castañas, tiene sus inflexiones propias y tradicionales. El velonero da unos golpes sonoros con dos candelabros de cobre; el afilador silba en su flauta...

Luego, al mediodía, vendedores y campesinos desaparecen, el sol aprieta y la tarde es aburrida y enervante.

[PÍO BAROJA: *César o nada*,
Planeta, Barcelona, 1965, págs. 235-236]

2.2.4. **El interlocutor cómplice**

Cuando hablamos con alguien, confiamos parte de la comunicación a determinados gestos, signos no verbales, entonaciones matizadas. De ciertas personas nos dicen más sus *tics* nerviosos, sus posturas, los movimientos de sus manos, que sus palabras. Una mirada resuelta es a veces más significativa que una frase de advertencia. Todo ello es posible en la comunicación oral porque la persona que habla y su interlocutor están frente a frente.

Ante el texto escrito, cualquier texto escrito, el lector se encuentra solo. Para un científico que se propone explicar en un ensayo un fenómeno determinado, esa circunstancia supone una dificultad: debe esforzarse por ser claro, preciso, y asegurarse en lo posible de que sus palabras no sean interpretadas en un sentido distinto al que él les da. La situación se repite, en menor grado, en otros casos: quien escribe una carta para pedir excusas a otra persona, quien defiende una determinada actitud en un escrito público, quien trata de dar explicaciones sobre su comportamiento, por ejemplo, han de esmerarse para que la información no sea malinterpretada por alguien que no está presente al emitirse el mensaje.

En el caso de la literatura, la ausencia de interlocutor no afecta al texto de la misma forma. El escritor no está interesado en emitir un mensaje inequívoco, de modo que no le preocupa ser entendido de

una manera precisa cuando escribe un poema o una novela: al revés, aspira a decir muchas cosas a la vez a lectores distintos, de modo que no tiene más remedio que apelar a la imaginación creadora de los destinatarios.

Para el escritor, el lector es un cómplice. En realidad, en el texto literario, aunque el interlocutor esté físicamente ausente, tiene una presencia poderosa. Se escribe siempre para alguien: para un lector definido, cuya imagen se fabrica el creador a su medida, o para uno difuso y anónimo; en ambos casos, el autor no duda en implicarlo en lo que dice mediante guiños, sobrentendidos, invitaciones...

Umberto Eco, crítico y novelista italiano, advierte en su libro *Lector in fabula* que todo texto está incompleto mientras no es actualizado por un lector. Pero matiza que el escritor, en el momento de la producción, se fabrica un «modelo de lector» cuyas reacciones imagina y tiene en cuenta, como un jugador de ajedrez prevé las alternativas que tendrá el contrincante o un estratega militar analiza los posibles movimientos del enemigo antes de decidir su táctica. Podríamos añadir que la relación del escritor con el lector tiene más de cortejo amoroso que de otra cosa; es un proceso de seducción jalonado por señales más o menos evidentes: si el lector no capta esas señales, el romance se vuelve imposible, es decir, la comunicación falla.

Un buen lector, un lector experimentado, es siempre activo: no lee esperando que el mensaje le llegue, sino que va a su encuentro aceptando el juego que propone el escritor. De otra forma, no hay lectura completa y fructífera: el miedo al texto puede impedirnos ser interlocutores de un poema o un relato con los que hubiéramos podido disfrutar.

En los dos textos siguientes se constata lo que venimos diciendo. Ambos son *columnas*, una de las formas más consolidadas del actual periodismo literario. En el primer caso, la apelación al interlocutor es abierta y descarada, cosa frecuente cuando, como en este texto, el escritor se dirige a un lector muy definido. Lea con atención, y trate de descubrir las señales que se emiten en busca de la solidaridad de lectores que puedan hallarse en circustancias parecidas a las del emisor; cuando menos, observe que el periodista demanda la sonrisa compasiva de quienes sean capaces de hacerse cargo de la situación:

Hijos

Hemos pasado media vida dominados por nuestros padres y ahora pasamos la otra mitad dominados por nuestros hijos. Somos la generación de los gilipollas, que es la peor.

Nuestros padres nos enseñaron a tenerlo todo ordenado en casa, trasnochar poco y ser personas de provecho. No sabíamos exactamente qué era eso del provecho, pero no obstante nos esforzamos en conseguirlo.

Luego ha resultado que nuestros hijos, que no son tontos, vieron alrededor el desconcierto actual que hemos sembrado en el intento de alcanzar metas imposibles. Y se han limitado muy sabiamente a ponerlo todo patas arriba. Detestan el orden, se acuestan al amanecer y ni siquiera se plantean la cuestión de llegar a ser personas de provecho.

Estos hijos, la mitad ya de matrimonios separados, saben cómo nadar y guardar la ropa. De buena mañana —es decir, a partir de las dos de la tarde— se aplican los microaltavoces al tímpano y deambulan por el llamado hogar con la boca amarga de la copa nocturna. Si suena el teléfono no lo oyen. Si alguien llama a la puerta no se enteran. Si se rompe una cañería no advierten que el agua invade la vivienda. Mientras el nivel no llegue al equipo de alta fidelidad, aquí no pasa nada.

Muchos tocan instrumentos, especialmente la guitarra eléctrica y la batería. Tocan, es un decir. Imitan los ruidos de las grandes figuras sin cobrar por la insufrible actuación.

Cuando cogen el coche lo dejan sin gota de combustible, con una multa en el parabrisas y un revuelto de casetes y accesorios acústicos en el interior. Sus habitaciones son de ensueño. Los *posters* de sus ídolos llenan las paredes de contorsiones escénicas. La ropa íntima y el atuendo tejano se apilan a los pies de la cama.

Y cuando dices algo dudando si debes decirlo, te paran en seco con mucho amor: «Tranqui, tranqui, que así te dará un infarto.»

[IGNACIO CARRIÓN, en *El País*, 27/9/1989]

El segundo texto es más sutil: aquí encontramos apenas guiños, hechos por quien sabe que pueden conectar con sus palabras muchos interlocutores diferentes. Tras la fantasía del relato, hay indicios suficientes que invitan al lector a unirse con el autor en una mirada crítica e irónica a la absurda burocracia de la Administración:

Espejos

Bastaban sólo dos funcionarios por planta para llenar todo el Ministerio. Un sistema de espejos montado en los ángulos los reflejaba, los multiplicaba indefinidamente e introducía su imagen en los despachos, en las distintas salas. De esta forma, cualquier ciudadano que entrara en este edificio de la Administración no advertía nada extraño. Cada mesa parecía ocupada a simple vista por un servidor del Estado. Varios centenares de personas estaban en nómina en ese organismo, pero ninguna excepto dos por planta según el orden establecido acudía nunca al trabajo. La pareja de funcionarios de carne y hueso se colocaba frente al espejo principal del piso asignado y allí comenzaba a actuar. Mientras uno escribía a máquina o bostezaba, otro removía cartapacios en una estantería o trataba de atender al público. Este simulacro con ademanes idénticos se dividía de modo confuso, se multiplicaba ilimitadamente por medio de sucesivos espejos secundarios y, vertiéndose a través de escaleras y altillos, las imágenes se entrelazaban, componían todas las variantes del funcionariado y finalmente se situaban en el lugar exacto, sustituyendo a cada empleado de aquel Ministerio. El público departía con subdirectores generales, jefes de negociado, oficiales y bedeles sin advertir que sólo hablaba con unas sombras o reflejos. Nadie sabe cuándo comenzó esta ficción. Sólo se sabe que terminó por un simple accidente el otro día. Un ciudadano vulgar entró en el edificio para reclamar un expediente durante muchos meses archivado y tuvo un altercado fuera de lo común con un funcionario que no quiso atenderle. El ciudadano trató de agarrarlo por el cuello por encima del mostrador y entonces vio con terror que aquella figura se desvanecía dentro de su puño. Lleno de pánico, arrojó el maletín contra un cristal y al instante todas las infinitas imágenes que los espejos reflejaban en cadena se disolvieron rotas en pedazos quedando el Ministerio desierto. El público huyó despavorido. Y aún hoy se ignora si esto mismo va a ocurrir en todas las oficinas del Estado.

[MANUEL VICENT: *A favor del placer*,
El País/Aguilar, Madrid, 1993, págs. 171-172]

2.2.5. **El interlocutor burlado**

Quien lee hace continuamente hipótesis, previsiones, acerca de lo que sucederá. La misma conducta observamos en otros ámbitos de la vida. Estamos llenos de expectativas sobre lo que puede suceder a lo largo del día y utilizamos lo que ya sabemos para prever o encarar el futuro: así, al salir de casa, esperamos que la calle sea la de siempre, que los coches circulen en el sentido acostumbrado, que nuestros pasos tomen los derroteros conocidos... Toda nuestra existencia está llena de previsiones inconscientes que, en buena medida, se confirman: si eso no sucede, surge el desconcierto que, por ejemplo, se produce si, al salir de casa, encontramos la calle cubierta por la nieve o alfombrada de flores.

También al leer, como decimos, hacemos previsiones sobre lo que puede suceder: son hipótesis formuladas de manera inconsciente, que surgen de continuo en la mente del lector. La mayor parte de los textos escritos son previsibles, aunque en grado diverso: la tabla clasificatoria de la liga de fútbol, una receta de cocina, una crónica de un suceso, un acta de una reunión, una carta... podrían formar una escala de textos ordenados de más a menos por su condición de predecibles; en todos los casos, el lector cree difícil que sus expectativas se vean frustradas de manera notoria (como sucedería si la receta de cocina no siguiera un orden establecido, la crónica no dijera qué sucedió, dónde y cómo, o la carta de un amigo no nos hablara de experiencias compartidas).

Pues bien, la escritura literaria, que convierte en cómplice al lector más que ningún otro tipo de escritura, también lo sorprende y desconcierta como ninguna: hablamos por eso del interlocutor burlado. El texto literario encuentra uno de sus mayores atractivos en la ruptura de las expectativas, que consigue de muchas maneras como veremos con detalle más adelante. El desconcierto del lector puede provocarlo una inadecuación sintáctica, o un desacostumbrado giro lógico, o la irrupción de un dato que da un giro radical a los acontecimientos... En todo caso, son sorpresas que subrayan el sentido del texto y llaman la atención, una vez más, sobre una escritura que se complace en la transgresión.

Ilustraremos lo dicho, para terminar este capítulo, con un breve relato contemporáneo. El juego que propone al lector es muy característico de la literatura de nuestro tiempo, que ha llevado al extremo el procedimiento de buscar cómplices para después burlarlos. El texto provoca el desconcierto en el tercer párrafo, cuando, metido en situación y de acuerdo con la experiencia, el receptor ha previsto las cosas de una manera determinada. Sin embargo, ocurren de tal forma que las expectativas saltan en añicos y el lector termina por quedarse pasmado:

El cigarrillo

El nuevo cigarrero del zaguán —flaco, astuto— lo miró burlonamente al venderle el atado.

Juan entró en su cuarto, se tendió en la cama para descansar en la oscuridad y encendió en la boca un cigarrillo.

Se sintió furiosamente chupado. No pudo resistir. El cigarro lo fue fumando con violencia; y lanzaba espantosas bocanadas de pedazos de hombre convertidos en humo.

Encima de la cama el cuerpo se le fue desmoronando en ceniza, desde los pies, mientras la habitación se llenaba de nubes violáceas.

[ENRIQUE ANDERSON IMBERT, en *La mano de la hormiga,* Fugaz Ediciones, Madrid, 1990, pág. 22]

3. SABERES, PREJUICIOS Y HÁBITOS DEL LECTOR

3.1. ACTITUDES ANTE LA LECTURA

Nadie se enfrenta a un texto con inocencia absoluta. Si consideramos lo que sucede con la lectura de un libro, mucho antes de empezarla cualquier persona activa sus conocimientos previos, los que tiene por su experiencia de la realidad, y se hace su composición de lugar: el libro en cuestión tal vez ha recibido un premio prestigioso; quizás el autor es una persona muy conocida que suele *caer* bien o mal, o tiene fama de provocadora o de ingeniosa; puede que el libro haya sido recomendado por un amigo en cuyos gustos se confía... Múltiples

datos, en fin, pueden dar lugar a una predisposición favorable o desfavorable ante el libro, cosa que influirá sin duda en la lectura.

Hay otras informaciones que proporciona el entorno inmediato del texto: la cubierta del libro es más o menos atractiva; el volumen tiene un formato cómodo o su encuadernación es deficiente; su número de páginas parece adecuado o excesivo; su impresión invita a la lectura o, por el contrario, resulta abigarrada y provoca rechazo; los capítulos son cortos y atractivos, o densos y excesivamente largos, sin apenas diálogos ni puntos y aparte...

Todos esos rasgos, y otros que no es preciso enumerar, influyen de una u otra forma en el lector, en cualquier lector, si bien por lo general no llegan a condicionar sus decisiones: si alguien selecciona sus lecturas en función del número de páginas que el libro tenga, del atractivo de su diseño o de las veces que su autor aparece en televisión, actúa como quien compra una lavadora por lo bien decorada que está la tienda donde la venden. La actitud crítica del consumidor ante la presión publicitaria es siempre recomendable; en el caso de la literatura resulta imprescindible: de otra forma, el lector se desnaturaliza y se convierte en víctima de los intereses comerciales.

* * *

Otros elementos que influyen en la lectura provienen del mismo texto; son también inevitables y comunes a todos los lectores. Así, el título de una obra no suele dejar indiferente a nadie; pero puede convertirse en dato relevante si acierta a despertar la curiosidad o a captar la atención por su poder expresivo. Sucede algo parecido con los nombres de los personajes, que con frecuencia suscitan evocaciones o resonancias más o menos positivas; para el escritor Gabriel García Márquez, los nombres son tan importantes que «hay muchas novelas en este mundo, inclusive novelas buenas, que se desbarrancan en el olvido porque los personajes tienen nombres equivocados».

No exagera el novelista colombiano: hay nombres adecuados y nombres inadecuados, y el lector lo sabe muy bien. Haga usted una prueba, que puede ayudarle a entender mejor lo que venimos diciendo: suponga que va a leer un relato en el que, entre otros personajes,

intervienen un detective privado, un importante financiero y un fontanero; elija el nombre que, a su juicio, le convenga mejor a cada uno de ellos: *Eduardo de Espinosa*; *Faustino Martín*; *Lalo Gálvez*. Si puede, compare su elección con la de otras personas y comprobará que las coincidencias son muchas. Usted tiene una determinada idea de la realidad y también de cómo se nombra esa realidad: y ello no es ajeno a su actitud ante la lectura de una novela, por ejemplo.

En fin: desde que comenzamos a pasar las páginas de un libro, especulamos con lo que puede suceder, nos hacemos una idea general del desarrollo de la historia. El estilo del autor, el arte con que dosifique la información, la manera de organizar el relato, la forma de cerrar un capítulo, etc., son nuevos datos que subrayan o contrarían las expectativas. De modo que leer es una actividad compleja sobre la que inciden múltiples circunstancias. Obliga a poner en estado de alerta nuestros conocimientos previos y, gracias a ellos, situamos el nuevo texto dentro de un sistema de referencias culturales y afectivas.

3.2. Prejuicios del lector inexperto

Pero en este libro nos interesa hablar, más que de actitudes y expectativas, de prejuicios, es decir, de ideas que se construyen sobre una realidad de la que no se tiene conocimiento cierto. A diferencia de las expectativas, que dan lugar a hipótesis razonables sobre el futuro, los prejuicios impiden el análisis: quien los posee, trata de hacer coincidir los datos con supuestos preestablecidos. El resultado es que la realidad se difumina, se deforma o se escapa.

Los prejuicios producen un doble efecto pernicioso en el lector: inducen a buscar coartadas para las propias limitaciones y carencias («ese libro es muy largo: no me interesa»; «no voy nunca al teatro: dicen que es aburrido») y le hacen ver, en vez de lo que el texto dice, lo que esperaba o suponía que dijera.

Los lectores inexpertos tienen muchos prejuicios: por eso encuentran dificultades para comprender los textos literarios. Aunque cada caso es distinto, hay ideas y actitudes inconvenientes muy extendidas, algunas de las cuales vamos a examinar a continuación.

3.2.1. Lecturas por delegación

Formarse un criterio propio está al alcance de cualquiera. Es verdad que existen lectores aventajados, capaces de descubrir en los textos literarios aspectos que se le escapan a la mayoría: son los críticos y estudiosos de la literatura. Pero eso no significa que los demás debamos delegar en ellos y ver a través de sus ojos: lo inteligente es aprovechar sus habilidades en beneficio de una lectura personal más enriquecedora.

Desarrollar el espíritu crítico hasta lograr la autonomía lectora es empeño imprescindible. En buena medida, conseguirlo depende de la práctica atenta: los buenos lectores lo son, entre otras cosas, por la fuerza de la costumbre. Así, por ejemplo, saben identificar las marcas específicas de los géneros literarios, ciertos rasgos formales que se repiten y que permiten reconocer un escrito como perteneciente a tal o cual forma literaria.

Los relatos, los poemas, los dramas, forman series, conjuntos de textos relacionados entre sí y que es posible delimitar por sus características comunes. Cualquier persona que se dispone a leer una novela sabe que en ella se contará una historia de manera más o menos ordenada, que habrá unos personajes protagonistas y que los hechos sucederán en unos determinados ambientes; quien va a ver una obra de teatro conoce asimismo ciertos rasgos formales que, sin duda, verá reflejados en la escena. Y es que hay normas, leyes y estructuras que constituyen una referencia constante: tanto si el nuevo texto las repite como si las transgrede (tal sucede con las creaciones innovadoras), sirven como punto de comparación e identificación: la literatura es una red de conexiones.

El lector inexperto activa una red limitada, por lo que se enfrenta a sus lecturas en condiciones de inferioridad y no aprende leyendo. ¿Qué significa esto? Hay personas que reconocen una estructura determinada en un poema que leen por primera vez porque la relacionan con otros textos similares ya leídos: han aprendido; pero hay otras personas que carecen de capacidad para discriminar y aprovechan una parte muy pequeña de sus lecturas para el futuro: no aprenden lo suficiente. La consecuencia es que desconfían de

su criterio, se dejan guiar por orientaciones ajenas y no adquieren la experiencia adecuada. Todo eso conduce al desánimo o al abandono de la lectura, convertida en una actividad costosa e insatisfactoria.

Se impone, en estos casos, un cambio de actitud: el lector pasivo debe abrir paso al lector activo que todos llevamos dentro, que dialoga con el texto, que se hace preguntas y que descubre, en fin, el placer de la lectura creadora.

3.2.2. **La simplificación subjetiva**

Muchos lectores encuentran serias dificultades para captar la información principal de un texto, sea o no literario. Ese problema puede deberse a muchos motivos, pero hay uno de tipo general al que cabe achacar buena parte de las dificultades: la confusión entre lo que es objetivamente importante con lo que resulta importante para el sujeto lector.

Veamos. En todo escrito el autor trasmite un pensamiento, una idea principal en torno a la cual organiza el mensaje: es la información que podemos llamar objetiva. Pero el receptor se enfrenta al texto con una determinada experiencia previa y puede considerar importante otra cosa por razones subjetivas. Esto sucede muchas veces y es tan lógico como inevitable: todos recordamos detalles secundarios de un libro que nos impresionaron más que sus ideas fundamentales. Por lo demás, entender un texto no equivale a entender lo que quiso decir el autor, pues casi nunca estamos en condiciones de saberlo.

Pero la subjetividad se convierte en un problema si un prejuicio impide al lector captar los mensajes provenientes del texto y lo lleva a sustituirlos o relegarlos por otros de diferente origen.

Así, si sabemos o hemos oído que cierto escritor es un machista, quizás un detalle irrelevante de uno de sus escritos nos haga ver en él un mensaje discriminatorio sin que exista. Y si el machista es el lector, tal vez se acerque al libro publicado por una mujer deseoso de confirmar que sus argumentaciones carecen de altura intelectual,

aunque para ello deba hacer (incluso sin pretenderlo) una interpretación sesgada de lo escrito.

En nuestros días, los múltiples escaparates propagandísticos de la sociedad de consumo tienden a exacerbar la importancia comunicativa de la subjetividad; eso sucede sobre todo en la industria de la publicidad. En este caso, el emisor pretende que el receptor asocie el contenido del anuncio con su mundo afectivo y sustituya la información objetiva por otra subjetiva: se trata de insinuar que la compra del producto es menos importante que la consecución de ciertos placeres a él asociados.

Observe el anuncio adjunto (página siguiente); en la prensa y en las vallas y otros soportes de las vías públicas pueden encontrarse muchos otros de características similares. Y bien: ¿cuál es el mensaje? Objetivamente, apenas existe: sin embargo, la imagen utiliza multitud de elementos capaces de evocar sensaciones en los destinatarios: en esas sensaciones absolutamente subjetivas reside, precisamente, la cuestión.

La publicidad difunde la idea de que lo importante no es el objeto, el mensaje, sino el sujeto, el receptor; contribuye de esta forma a crear prejuicios en el público y a simplificar hasta el extremo el proceso comunicativo. De ello se resiente notablemente la literatura, donde no hay nada más importante que el texto. Aunque el mensaje sea frecuentemente equívoco y una obra literaria pueda decir cosas diferentes a cada lector, nada autoriza a hacer del texto un zapato a nuestra medida por encima de toda interpretación razonable. El escritor emplea una serie de recursos para subrayar ciertos pasajes y llamar la atención sobre determinadas informaciones. Haciendo uso de tales recursos, un dramaturgo, por ejemplo, puede hacer que un personaje nos resulte simpático o antipático, pero también expone ideas y sentimientos que el lector inteligente sabrá descubrir mientras que se le escaparán a quien tome el texto como pretexto.

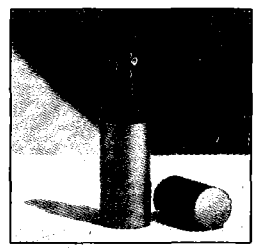
Una lectura creadora capta la información que el escrito contiene y la pone en relación con la propia subjetividad: esa relación interdependiente, ese ir y venir del texto a la propia experiencia, define al lector bien equipado que huye de las simplificaciones y entiende la creación literaria como una invitación a la sutileza.

TUSCANY PER DONNA LE REGALA
SU MÁS IRRESISTIBLE TENTACIÓN.

ESTE ELEGANTE SPRAY DE BOLSO SERÁ SUYO COMPLETAMENTE GRATIS POR LA COMPRA DE CUALQUIER PRODUCTO DE SU LÍNEA.

DE VENTA EN GRANDES ALMACENES Y PERFUMERÍAS ESPECIALIZADAS.
PROMOCIÓN VALIDA EN PENÍNSULA HASTA AGOTAR EXISTENCIAS

aramis



3.2.3. **La ficción y el testimonio**

¿Quién está en mejores condiciones de escribir un poema o un relato sobre el drama que supone carecer de libertad: un preso o un buen poeta o novelista? Piense, antes de responder, que hablamos de escribir un texto literario. Por ejemplo, éste:

> Que por mayo era por mayo,
> cuando hace la calor,
> cuando los trigos encañan
> y están los campos en flor,
> cuando canta la calandria
> y responde el ruiseñor,
> cuando los enamorados
> van a servir al amor,
> sino yo, triste cuitado,
> que vivo en esta prisión,
> que ni sé cuándo es de día
> ni cuándo las noches son,
> sino por una avecilla
> que me cantaba al albor.
> Matómela un ballestero:
> ¡déle Dios mal galardón!
>
> [*Romancero viejo,* Castalia, col. Castalia Didáctica, Madrid, 1987, pág. 223]

La tragedia de ese personaje que se ve privado de todo contacto con el exterior, donde estalla la primavera, ¿nos conmueve por la compasión que despierta el prisionero *real* (¿?) o por la *verdad* que hay en las palabras, en el texto? ¿En qué consiste la autenticidad de la obra literaria y qué relación tiene con la vida de quien la escribe? He aquí una cuestión que provoca no pocos errores de lectura.

La obra literaria es una elaboración artística y, en ese sentido, artificiosa. Su contenido es siempre ficción, aunque de la manera de expresarlo se derive una verdad inapelable que emocione, entusiasme, asuste o divierta. Eso significa que no debemos buscar más allá del texto la realidad de éste: empieza y termina en sus palabras.

Los lectores que tienden a ver al autor, persona de carne y hueso, reflejado de manera directa en lo que leen, identifican ficción y testimonio y pueden interpretar un texto de manera equivocada. El novelista, el poeta, el dramaturgo, son seres reales; los textos, son elaboraciones estéticas, basadas sin duda en la experiencia de los autores, pero su realidad es artística. Bécquer, en una de sus rimas más conocidas, expresa el entusiasmo del enamoramiento a través de estos versos:

> Hoy la tierra y los cielos me sonríen,
> hoy llega al fondo de mi alma el sol,
> hoy la he visto..., la he visto y me ha mirado...
> ¡hoy creo en Dios!
>
> [G. A. BÉCQUER: *Rimas*, Castalia, col. Clásicos Castalia, Madrid, 1976, pág. 120]

La autenticidad del sentimiento, la claridad del mensaje quedan patentes sin necesidad de que trivialicemos el poema y nos mostremos dispuestos a creer que Bécquer, ese día, *la ha visto* en efecto cruzar la plaza y, desde ese momento, *ha comenzado a creer en Dios.* Más aún: ¿acaso es necesario que ese *la* represente a una mujer real? Su existencia o su inexistencia, ¿pone o quita algo al significado de los versos?

Recordemos el aviso para lectores demasiado crédulos que dejó el gran poeta portugués Fernando Pessoa:

> El poeta es un fingidor.
> Finge tan completamente
> que hasta finge que es dolor
> el dolor que en verdad siente.
>
> [F. PESSOA: *El poeta es un fingidor (Antología poética)*, Espasa Calpe, col. Selecciones Austral, Madrid, 1982, pág. 111]

Si el escritor quiere dar testimonio de algo que le afecte personalmente, hace como los demás mortales: por ejemplo, se lo cuenta a una persona amiga. En cuanto escribe un texto literario, elabora ese

sentimiento, lo pasa por el tamiz de la creación, que todo lo transforma, y busca un argumento que le permita expresarlo de manera estética y eficaz. El lector puede conectar con el sentimiento expresado, pero no debe identificar cada personaje, cada hecho, con el autor y con los sucesos reales de su vida cotidiana: son cosas diferentes, aunque sin duda relacionadas, y conviene caer en la cuenta.

Tendremos ocasión de recordar estas advertencias más adelante, cuando nos preguntemos quién habla en un texto. De momento, anotemos estas palabras de Carmen Martín Gaite, pues en ellas se resume perfectamente el problema de la *verdad literaria*:

> La verdad narrativa o poética toma su harina de un costal bien diferente de aquel donde se guarda la que sirve para amasar los criterios de credibilidad comúnmente admitidos para enjuiciar como falso o verdadero lo que se desarrolla en el ámbito de la vida real [...] En el reino de lo literario, las únicas leyes que valen para garantizar la verdad de lo expuesto no hay que irlas a buscar fuera, sino dentro del texto [...] Lo que está bien contado es verdad, y lo que está mal contado es mentira: no hay más regla que esa para aceptarlo o rebatirlo.
>
> Cuando leemos, por ejemplo, un soneto amoroso de Shakespeare, de John Donne o de Petrarca, no se nos ocurre ni por lo más remoto rastrear en la biografía de esos autores datos que nos pudieran inducir a invalidar la verdad literaria de sus mensajes, a la luz de un cotejo riguroso con la vivencia que los originó. Al lector que se deja invadir por el conjunto de emociones y sugerencias que esas composiciones le comunican poco le importa, en el momento de recibirlas e incorporarlas al caudal de su propia memoria, investigar si las personas a quienes iban dedicadas fueron mejor o peor tratadas por el autor a lo largo de las relaciones íntimas que pudo haber mantenido con ellas, y ni siquiera saber si existieron o no como tales receptores en carne y hueso del recado amoroso. Éste se erige por derecho propio en verdadero, simplemente por el hecho de conservar intacto a lo largo de los siglos el fermento para seguir conmoviendo; es decir, por haber acertado a plasmarse en aquellos términos únicos. Y nunca habría llegado a lograr tan precisa y eficaz expresión si el autor no hubiera sentido —o creído sentir— como verdad las emociones que nos transmite [...] Lo que importa es que quien las experimentó consiguiera fijarlas, transformando en infini-

to su fugaz y confuso acontecer, dando rostro y figura a lo impalpable mediante el recurso de la palabra.

[CARMEN MARTÍN GAITE: *El cuento de nunca acabar,* Destino, col. Destinolibro, Barcelona, 1985, págs. 251-252]

3.2.4. **Defectos y excesos de interpretación**

Ya hemos dicho que la lengua literaria no es directa, que las palabras cobran en ella valores añadidos, a veces insospechados o insólitos, y que el texto, en fin, nos llega cargado de matices significativos. Si aplicamos a su lectura la simple lógica y tomamos las palabras por sus valores denotativos, incurriremos en un error de interpretación *por defecto.*

Este problema afecta a los lectores para quienes todo cuanto se dice en un texto es concreto y puede *traducirse* al nivel de la conversación; como consecuencia, trivializan lo escrito y reducen su alcance. Así, puede tomarse como experiencia personal lo que, en realidad, tiene validez general: una de las virtudes del creador es que puede hablar en nombre de todos, trascender el plano de lo particular y expresar sentimientos universales, aun manteniendo el discurso en primera persona: «yo, a mí, me...»

Consideremos, por ejemplo, esta otra famosa rima de Bécquer:

Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán.

Pero aquéllas que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha a contemplar,
aquéllas que aprendieron nuestros nombres...
ésas... ¡no volverán!

Volverán las tupidas madreselvas
de tu jardín sus tapias a escalar
y otra vez a la tarde aún más hermosas
sus flores se abrirán.

Pero aquéllas cuajadas de rocío
cuyas gotas mirábamos temblar
y caer como lágrimas del día...
ésas... ¡no volverán!

Volverán del amor en tus oídos
las palabras ardientes a sonar,
tu corazón de su profundo sueño
tal vez despertará.

Pero mudo y absorto y de rodillas
como se adora a Dios ante su altar,
como yo te he querido... desengáñate,
así... ¡no te querrán!

[GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER: *Rimas*, ed. cit., págs. 144-145]

Una interpretación insuficiente del texto puede entender que lo que el poeta dice refleja, sin más, una situación personal: ha perdido un amor y advierte a su amada de que nada será ya igual. Ahora bien: ¿acaso no ha logrado Bécquer, pese a utilizar el *yo* continuamente, hablar en nombre de todos? ¿No es generalizable esa sensación de que las experiencias compartidas trasforman la realidad y que ésta, en soledad, no vuelve a ser la misma, como sucede con las golondrinas y las madreselvas del poema? ¿Y no es una lógica consecuencia del despecho la de suponer que nadie va a tratar como nosotros a quien fue nuestra amada o nuestro amado?

La fortuna de los grandes textos literarios reside en esa capacidad de alzarse sobre sí mismos hasta tocar la conciencia colectiva. O dicho al revés: por ser capaces de eso los tenemos por grandes logros creativos. Sea como fuere, una lectura chata, demasiado pegada a la letra, que tome el texto literario como documento informativo, impide una comprensión cabal del poema comentado.

* * *

Un prejuicio de signo distinto lleva a ciertos lectores a cometer excesos interpretativos. Según los conocimientos y el mundo de referencias que se dominen, el exceso puede concretrase de dos formas:

a) Los lectores con poca experiencia y conocimientos apenas básicos de la teoría literaria (a quienes puede representar bien un estudiante de enseñanza secundaria) tienden a *inventar películas* a propósito de los textos literarios: su afán es buscar explicaciones que concedan verosimilitud a los hechos relatados o los sentimientos expuestos, confundiendo la realidad textual con la tangible. En el caso del poema de Bécquer, estos lectores suponen, por ejemplo, que al poeta «lo ha dejado su novia», lo que le produce resentimiento y lo lleva a escribir esos versos a modo de desquite o venganza (interpretación efectivamente hecha por un alumno de bachillerato). No ha habido una lectura del poema como realidad autónoma, sino que el texto se ha convertido en mero reflejo del mundo aparente, considerado desde la experiencia del sujeto.

b) Ciertos lectores que tienen un exceso de instrucción academicista o que han adquirido hábitos interpretativos y los aplican indiscriminadamente pueden excederse en el análisis por *buscar tres pies al gato:* se esfuerzan por encontrar intenciones simbólicas y mensajes ocultos más allá de lo razonable. En ocasiones se hacen lecturas cuya justificación y coherencia son ajenas al texto original, residen únicamente en la propia interpretación. Así, una supuesta mirada psicoanalítica a la rima de Bécquer ve una simbología sexual oculta bajo las palabras: las *golondrinas* que anidan y las *madreselvas* que escalan, representarían el órgano sexual masculino, activo, frente al femenino, receptivo, vagamente aludido por el *balcón* y las *tapias* del jardín.

Interpretaciones de ese tipo parecen, cuando menos, innecesarias. Gabriel García Márquez llamó la atención sobre ellas en un artículo periodístico:

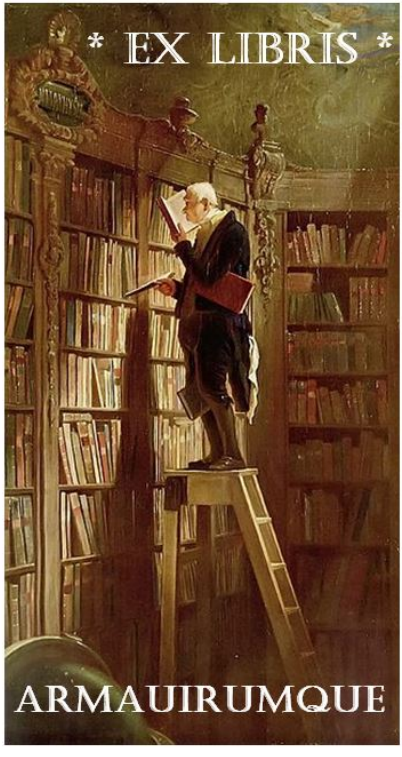
> Mi hijo Gonzalo tuvo que contestar a un cuestionario de literatura elaborado en Londres para un examen de admisión. Una de las preguntas pretendía establecer cuál era el símbolo del gallo en *El coronel no tiene quien le escriba* [1]. Gonzalo, que conoce muy bien el estilo

[1] Es una novela del propio García Márquez, protagonizada por un viejo coronel, antiguo revolucionario, que lleva veinticinco años esperando a que el gobierno le comunique que le ha concedido una pensión. Un gallo de pelea es lo único que posee.

de su casa, no pudo resistir la tentación de tomarle el pelo a aquel sabio remoto y contestó: «Es el gallo de los huevos de oro». Más tarde supimos que quien obtuvo la mejor nota fue el alumno que contestó, como se lo había enseñado el maestro, que el gallo del coronel era el símbolo de la fuerza popular reprimida. Cuando lo supe me alegré una vez más de mi buena estrella, pues el final que yo había pensado para ese libro, y que cambié a última hora, era que el coronel le torciera el pescuezo al gallo e hiciera con él una sopa de protesta [...]

Lo cual terminó de convencerme de que la manía interpretativa termina por ser a la larga una nueva forma de ficción que a veces encalla en el disparate.

[GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: *Notas de prensa. 1980-1984*, Mondadori, Madrid, 1991, págs. 53-54]



SEGUNDA PARTE

Geografía del texto literario

> No se es escritor por haber decidido decir ciertas cosas, sino por haber decidido decirlas de cierta manera.
>
> JEAN-PAUL SARTRE: *¿Qué es la literatura?*

Resumamos lo dicho en páginas anteriores: la literaria es la más compleja y rica de las realizaciones lingüísticas. Por su naturaleza estética, constituye tanto un mensaje formal como ideológico. Su lectura, que abre perspectivas nuevas, exige atención y esfuerzo.

Hemos dicho también que la lectura es un acto solitario y que el texto adquiere significaciones diferentes porque cada lector lo asocia a su experiencia; pero, al propio tiempo, en el escrito existen marcas, señales de tipo formal que delimitan el territorio de la comunicación y orientan al lector.

De ahí que leer suponga *hacerse preguntas*: qué puede suceder, por qué ha sucedido algo y qué repercusiones tendrá sobre lo que está por venir, qué razón hay para que tales hechos se presenten de tal o cual manera, por qué se habrá definido así a un personaje... Cuestiones como éstas (que se suscitan de forma inadvertida en la mente del lector experto) se plantean a partir de las sugerencias que contiene el texto: conocer las claves del código escrito resulta, pues, imprescindible para entablar ese diálogo silencioso y fructífero de la lectura placentera.

Perfeccionar la capacidad de comprender es tarea que no se agota nunca y que se alimenta de la propia lectura. Lo que aquí se pretende es proporcionar referencias a los lectores poco experimentados, colocar algunos mojones en el camino: ¿qué rasgos técnicos y lingüísticos suelen reclamar nuestra atención en un texto? ¿De qué forma?

¿Dónde reside su eficacia? Dar respuesta a esas preguntas (en la medida en que es posible señalar generalidades) es el objeto de las páginas que siguen.

4. LO QUE SE DICE Y LO QUE SE QUIERE DECIR: EL TEMA

El texto, cualquier texto, sea literario o no, significa más de lo que literalmente dice, más de lo que expresan las palabras. En la comunicación oral, el gesto, el tono de voz, la mirada... alcanzan a dar sentido a mensajes verbales poco informativos. En la comunicación escrita, la inexistencia de auxilios como los mencionados, nos obliga a desvelar el significado del mensaje sin más ayuda que la que proporcionan las palabras y nuestra experiencia anterior: ésta nos permite hacer conjeturas y determinar si una frase como «¡Qué bien te encuentro!», en el contexto de un enunciado más largo, significa literalmente eso o todo lo contrario.

No es fácil descubrir el sentido preciso de lo que leemos. Sin embargo, es imprescindible hacerlo. Preguntas como «¿De qué trata esto?» señalan la búsqueda de la idea principal de un texto: lo que el autor quiere decirnos. La búsqueda se complica notablemente en el caso de la lengua literaria porque raramente encontraremos enunciada de manera directa y clara esa idea principal: el texto literario (como toda expresión artística) es alusivo y elusivo. Y muchas veces se ha dicho que lo demasiado explícito resulta contraproducente:

> El arte descriptivo, minucioso, es pueril y pesado. El arte expresivo, expresionista, aísla rasgos y gana, no sólo en economía, sino en eficacia, porque arte es reducir las cosas a uno solo de sus rasgos, enriquecer el universo empobreciéndole, quitarle precisión para otorgarle sugerencia.
>
> [FRANCISCO UMBRAL: *Mortal y rosa*, Cátedra-Destino, col. Letras Hispánicas, Madrid, 1995, pág. 98]

En literatura suele denominarse *tema* a la idea principal del texto, al pensamiento o sentimiento que su autor quiso comunicar. Hay que

distinguirlo de la anécdota, la historia o el asunto de que se valió para trasmitirlo, y que, en la narrativa y el teatro, se concretan en un *argumento.*

De lo que se trata es de tener presente que, en *El Quijote*, Cervantes relata la historia de un hidalgo manchego que enloquece leyendo libros de caballería, se lanza a los caminos decidido a proteger a los débiles y vive una serie de disparatadas aventuras, al final de las cuales regresa, maltrecho, a morir en su cama tras recobrar el juicio: tal es, muy resumido, el argumento de la novela; pero su trascendencia no radica en eso, sino en la serie de pensamientos y sentimientos que Cervantes dejó en sus páginas y que hay que buscar bajo la superficie argumental, en un nivel más profundo, que es el temático.

No siempre es sencillo descubrir el tema (en el caso de un libro tan complejo como *El Quijote* tendríamos que hablar de un entramado de temas). Cada texto, además, es un mundo diferente y no pueden aplicarse recetas previamente aprendidas para desvelar sus secretos. Pero hay ciertas señales superficiales en un escrito que nos permiten penetrar en su interior: buscarlas es obligado cuando, como suele suceder, el sentido último del mensaje no aparece expreso. Nos ocuparemos a continuación de explicar algunos de los recursos con que puede contar un lector avisado.

4.1. El texto incompleto

Sabemos que el lector es cómplice del autor, que colabora en la escritura del texto. Para desentrañar su sentido, el receptor debe aportar significados que no aparecen escritos porque se dan por supuestos: debe, en suma, completar el texto.

Naturalmente, el grado de implicación del lector no es siempre el mismo: varía de unos textos a otros, en función de cómo hayan sido concebidos por los autores. A veces, el propio texto discrimina a sus lectores, elige a una porción de ellos y prescinde de otros, pues exige conocimientos muy precisos para poder entenderlo. Por ejemplo, la poesía barroca daba por supuestos conocimientos de la mitología grecolatina, de modo que determinados poemas sólo podían enten-

derse si el lector sabía de qué mito y de qué personajes se hablaba en sus versos.

Este soneto de Garcilaso de la Vega no lo entenderá quien desconozca la historia de Dafne, criatura bellísima de la que se enamoró el dios Apolo; cuando era perseguida por éste, fue convertida en laurel para evitar su deshonra. El poeta describe el momento de la trasformación e imagina que Apolo (a quien se alude sólo como «causa del daño»), al llorar su pérdida, acelera el proceso, pues riega con sus lágrimas la planta en que se está convirtiendo la muchacha, cuyos rubios cabellos (símbolo de la juventud y la belleza) eran capaces de oscurecer el brillo del mismo sol. Garcilaso termina subrayando lo paradójico que resulta que la pena de Apolo (¿y la de todo amante?) aumente al ponerse de manifiesto con el llanto:

A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que el oro escurecían;

de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo estaban;
los blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.

Aquél que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorar crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!

[GARCILASO DE LA VEGA: *Poesías completas*, Castalia, col. Castalia Didáctica, Madrid, 1989, págs. 58-59]

Desde luego, los conocimientos culturales del lector tienen mucha importancia para desentrañar determinados textos, sobre todo si se escribieron en el pasado. Pero hay un tipo de complicidad que

se basa en sobrentendidos más generales, más al alcance del lector medio, pues hacen referencia a experiencias de vida o a conocimientos muy generalizados. Es un caso mucho más frecuente que el anterior: todos tenemos ocasiones a diario de encontrarnos en esa situación. Veamos dos ejemplos.

El primer texto pertenece a un curioso libro que, desde su mismo título, advierte al lector de lo que va a encontrar en él: *La Oveja negra y demás fábulas.* Se trata, en efecto, de un conjunto de fábulas modernas, es decir, de historias protagonizadas por animales, pero de las que cabe extraer enseñanzas referidas al mundo de los humanos, como sabe cualquier persona desde su infancia:

La Oveja negra

En un lejano país existió hace muchos años una Oveja negra.

Fue fusilada.

Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque.

Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura.

[AUGUSTO MONTERROSO: *La Oveja negra y demás fábulas*, Anagrama, Barcelona, 1991, pág. 23]

El lector, avisado ya desde el título del libro, reconoce de inmediato la forma de cuentecillo popular («En un lejano país...»), y ello invita a considerarlo como texto didáctico pues sabe que los cuentos populares tienen esa característica; entiende además lo que significa ser «una oveja negra», pues es una frase hecha en español; cuando llega al final, sabe que el relato no habla verdaderamente de ovejas, sino de sociedades humanas, y está en condiciones de apreciar la ironía de Monterroso al interpretar la historia y la condición del héroe, despreciado en su tiempo y ensalzado por la posteridad.

El grado de comprensión de la ironía variará, sin duda, de un lector a otro: pero el sentido más inmediato del texto está al alcance de todos porque lo que se da por supuesto también lo está. Completar el

sentido de ese cuentecillo exige solamente una lectura consciente y atenta.

El segundo texto que analizamos apela más abiertamente aún a la complicidad del lector:

> Ha estado fuera de casa una semana. Al volver, parece otro. Cuando nos acostamos, me ha acariciado con mucha ternura. Me ha dicho que no volverá a atormentarme con lo de mis ronquidos, y me ha extrañado que ahora se le ocurra esa idea. Desde que nos casamos —será más exacto decir desde un par de años después de habernos casado— suele despertarme, zarandeándome, varias veces cada noche: «ya estás roncando otra vez, roncando como una bestia; qué pena que no puedas oírte». Y yo jamás hice otra cosa que pedirle perdón. Muchas veces me echaba a llorar, lo que servía para irritarle más aún: «cállate ya: primero, ronquidos y ahora, lloros. ¿Es que no voy a poder dormir tranquilo?» Así una y otra noche desde hace cinco años. Y yo nunca me quejaba, sólo le pedía perdón. Hasta fui al médico, a ver si eso de los ronquidos tenía algún remedio, y me dijo que no.
>
> Ahora, esta noche, me ha acariciado, me ha pedido perdón, me ha dicho que soy una santa y él un bruto. Y que nunca se perdonará haberme hecho sufrir tantas y tantas noches. El viaje lo ha cambiado extrañamente. Ha estado fuera una semana, en no sé qué congreso al que asistió por cuenta de su empresa. «Por lo menos —dijo al marcharse— estaré una semana sin escuchar tu orquesta. Dormiré a pierna suelta». Eso es lo que me dijo. Y ahora, al volver, me pide perdón por todo lo que me ha hecho sufrir. Y por todo lo que he callado. «Porque tú —me dice— podías haberme dicho que yo ronco también, no sé si tan escandalosamente como tú, pero ronco toda la noche». Es cierto que ronca. Y que nunca se lo dije por no humillarlo. Pero ahora él sabe que ronca, y me pide perdón, y todo se ha arreglado. Y me abraza, y me dice que soy una santa y él un miserable.
>
> Todo ha cambiado, ya lo dije, a la vuelta de su viaje. Estuvo en un congreso en Palma de Mallorca. Viene más moreno, más alegre y hermoso, más tierno. Nunca le preguntaré quién le ha dicho que ronca.
>
> [JOSÉ HIERRO, en *Prosa hispánica contemporánea*, Ministerio de Educación y Ciencia-Vicens Vives, Barcelona, 1987, pág. 47]

El último párrafo suscita, al pronto, una cierta sorpresa en el lector, que rectifica su lectura: descubre que el marido engaña a la mujer y que ésta lo sabe. Pero ¿acaso es tan sorprendente? ¿No ha ido proporcionando el texto indicios para sospechar lo que verdaderamente sucedía? Un *congreso* en *Mallorca* del que viene *moreno* y como si fuera *otro:* un conjunto de detalles que remite a una experiencia compartida, aunque sólo sea por la cantidad de veces que hemos visto en el cine cómo *él* utiliza la excusa de un congreso (o un viaje de negocios) para ir a un lugar como Mallorca (no parecería lo mismo, desde luego, si el viaje fuera a Calahorra).

En realidad, la clave del texto está en lo que no dice, pues tampoco se nos habla de la estupidez del marido (sin pretenderlo, se descubre) ni se nos aclara cómo hemos de interpretar la actitud de la mujer: ¿es una víctima dispuesta a pasar por cualquier cosa con tal de mantener su matrimonio? ¿O es, por encima de todo, una persona que responde con un digno silencio a la zafiedad del otro? En cualquier caso, ¿por qué decide no preguntarle quién le ha dicho que ronca...?

Las ideas o sugerencias principales del relato de José Hierro están más allá de las palabras. He ahí un caso muy expresivo de esa circunstancia comunicativa que tantas veces se produce en la literatura: el lector se ve implicado de tal manera que debe ocupar el espacio del escritor para *terminar* el texto. Si todo estuviera dicho en él, lo escrito por José Hierro dejaría de tener capacidad de estimular la imaginación y no sobrepasaría, quizás, el nivel de un cotilleo vecinal.

4.2. Complicidad ideológica

Un caso especial de texto incompleto es el que deja fuera de él únicamente una conclusión, que se deriva de lo que sí está escrito. Son textos con menor riqueza de sugerencia que los que acabamos de leer y dejan más delimitado el territorio del lector.

Este tipo de texto, cuya idea principal se deduce o se obtiene por generalización a partir de las que aparecen explícitas, es frecuente en los ensayos, escritos didácticos en los que se exponen ideas y enseñan-

zas intelectuales y morales. La complicidad que el escritor espera de su desconocido interlocutor raramente sobrepasa la esfera ideológica.

El género ensayístico, relativamente moderno, ha alcanzado un extraordinario desarrollo en el siglo XX. Aunque tiene a veces un dudoso carácer literario, suele considerarse como tal cuando su autor cultiva también otros géneros o cuando muestra un estilo cuidadoso y expone sus ideas con rigor, amenidad y cierto toque personal.

El ensayista trasmite sus argumentos con claridad, con el afán de que el lector los reciba de manera directa y precisa. Pero hay escritores que prefieren emplear un lenguaje conceptuoso e irónico: sus textos buscan un lector inteligente a quien se sugieren tesis o se presentan argumentaciones ingeniosas, llenas de sobrentendidos. En estos casos, para determinar el tema hay que entrar, sí, en el juego de la complicidad, que es sobre todo ideológica pero que también descansa en un ejercicio de estilo.

Algunos escritores han cultivado con gran éxito una prosa caracterizada por la sutileza y la concentración expresiva. Trate de descubrir el lector los guiños que contienen estas tres breves muestras:

> Uno de los medios más eficaces para que las cosas no cambien nunca por dentro es renovarlas —o removerlas— constantemente por fuera. Por eso —decía mi maestro— los originales ahorcarían si pudieran a los novedosos, y los novedosos apedrean cuando pueden sañudamente a los originales.
>
> [ANTONIO MACHADO: *Juan de Mairena,*
> Castalia, col. Clásicos Castalia, Madrid, 1971, pág. 168]

* * *

> RELATIVISMO ESTÉTICO. El famoso «criterio de los peritos»: es bello lo que los peritos encuentran bello. Bach es superior a Strauss porque así lo afirman los peritos.
>
> Objeción: ¿cómo se sabe que un señor es perito? Porque prefiere Bach a Strauss.
>
> Resultado: Bach es superior a Strauss porque así lo afirman los señores que prefieren Bach a Strauss.
>
> [ERNESTO SÁBATO: *Hombres y engranajes. Heterodoxia,*
> Alianza Editorial, Madrid, 1973, pág. 108].

* * *

Quien dice de su enemigo: «No entiende más lenguaje que el de la violencia» nos está descubriendo sin querer lo que, a su vez, de sí mismo se afana en ignorar: que él tampoco conoce otro lenguaje que ése. De lo contrario, no llamaría lenguaje al de las armas.

[RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO: *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos,* Círculo de Lectores, Barcelona, 1995, pág. 34]

Cuando la complicidad ideológica predomina en una obra de ficción (un poema, un relato, un drama), las virtualidades estéticas pueden resentirse: sobre todo si el autor renuncia a aprovechar las posibilidades expresivas de la alusión, la sugerencia y el poder connotativo y evocador de las palabras.

Un caso extremo es el de la llamada literatura de urgencia o de circunstancias, denominación que alude a ciertas obras surgidas en una situación muy concreta (una guerra, un régimen político tiránico), como respuesta a una necesidad política o propagandística. Sólo los textos que se alzan sobre la circunstancia por su potencia estética (es decir, por su valor literario) consiguen sobrevivir: el poema «Se equivocó la paloma», de Alberti (pág. 37) es un buen ejemplo.

También lo son estos versos, escritos por el poeta peruano César Vallejo ante el horror de la guerra civil española. Más allá de ese momento, el texto sigue expresando con fuerza arrebatadora un grito por la paz y la solidaridad. La complicidad se produce aquí en un espacio más emotivo que ideológico; el texto sería absurdo si nos atuviéramos al plano meramente conceptual, pero su valor simbólico le confiere un profundo poder de comunicación:

Masa

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: «¡No mueras, te amo tanto!»
Pero el cadáver, ¡ay!, siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
«¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!»
Pero el cadáver, ¡ay!, siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando: «¡Tanto amor y no poder nada contra la muerte!»
Pero el cadáver, ¡ay!, siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: «¡Quédate, hermano!»
Pero el cadáver, ¡ay!, siguió muriendo.

Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...

[CÉSAR VALLEJO: *Obra poética completa*,
Alianza Tres, Madrid, 1982, pág. 300].

4.3. PALABRAS CLAVE

La relación entre el significado de un texto y el léxico que en él se emplea existe siempre, pero se hace más significativa en algunos casos. Nos referimos aquí a cierto tipo de escritos en los que el vocabulario constituye una referencia imprescindible para determinar el tema: de ahí que podamos hablar de la presencia de palabras clave.

Consideremos, por ejemplo, este famoso soneto de Gerardo Diego, dedicado al ciprés existente en el claustro del monasterio de Silos. La soberbia planta del árbol ha impresionado vivamente a muchos visitantes y ha dado lugar a no pocas composiciones poéticas, entre las que sobresale ésta:

Enhiesto surtidor de sombra y sueño
que *acongojas* al cielo con tu *lanza*.
Chorro que a las estrellas casi alcanza,
devanado a sí mismo en loco empeño.

Mástil de soledad, prodigio isleño,
flecha de fe, *saeta* de esperanza.
Hoy llegó a ti, riberas del Arlanza,
peregrina al azar, mi alma sin dueño.

Cuando te vi *señero,* dulce, *firme,*
qué ansiedades sentí de diluirme
y ascender como tú, vuelto en cristales,

como tú, negra *torre* de arduos filos,
ejemplo de *delirios verticales,*
mudo ciprés en el fervor de Silos.

[GERARDO DIEGO: *Manual de espumas. Versos humanos*, Cátedra, col. Letras Hispánicas, Madrid, 1986, pág. 144]

Las palabras que hemos colocado en cursiva describen la imagen del ciprés con insistencia obsesiva: su firmeza, su derechura, su decidido impulso vertical. Frente a eso, nótese que el alma del poeta se define, por contraste, como *peregrina al azar* y *sin dueño.* El léxico contribuye eficazmente a orientar al lector hacia una interpretación adecuada del texto: no es una simple descripción del árbol, sino la expresión del sentimiento de elevación que el poeta experimenta al ver encarnada en el ciprés la voluntad de ser, de la que él carece.

Si repasa el *Romance del prisionero* (pág. 52), verá que el léxico que el poeta emplea para definir y enfrentar la realidad exterior (el campo estalla en primavera) y el utilizado para caracterizar la suerte del personaje en su oscura prisión, produce una oposición significativa que se revela como clave temática del poema.

* * *

La impronta personal con que un escritor mira la realidad condiciona el significado del texto y aporta una dosis elevada de información al lector. Pero a veces no resulta fácil descubrir el valor de esa mirada: al traducirse en palabras, en ocasiones éstas cobran sentidos muy peculiares, estrictamente ligados al texto en que aparecen y alejados de lo que tales términos significan para los demás.

Toda palabra representa a otra realidad: *mesa* no es el mueble en que usted está pensando, sino una representación convencional del objeto (no hay ninguna razón, salvo el acuerdo de los hablantes, para que esas letras representen a ese mueble); decimos por eso que las palabras son *signos* inmotivados. Ahora bien: cuando yo hablo de *balanza* como representación de *justicia,* estoy empleando un *símbolo* ya que entre una palabra y otra sí hay una relación motivada: se ha acordado que la balanza representa el equilibrio que debe mantener la justicia. Los valores asociados a ciertos colores («verde esperanza», «rojo pasión»), «paloma» como representación de la paz o «río» como imagen del fluir de la vida humana son otros ejemplos de símbolos.

Lo peculiar de la lengua literaria, y muy especialmente de la poética, es que el escritor tiende a emplear, junto a los símbolos más o menos compartidos, otros mucho más sugerentes, vagos e imprecisos, de uso personal. Al carecer de convenciones y referencias comunes, el lector sólo puede interpretarlos recurriendo a la misma lengua: el sonido y aspecto de las palabras, la relación que guardan con otros textos en que el autor las utiliza, las asociaciones que el escritor invita a realizar, etc.

Por eso, hay poemas que sólo se entienden (hasta donde es posible: siempre queda —¡por fortuna!— espacio para el misterio) si se consideran dentro del poemario al que pertenecen; de otra forma, la comprensión del texto es parcial, no capta su verdadera dimensión expresiva. A veces se alude a esto hablando de las diversas lecturas que pueden hacerse de un escrito.

Veamos un ejemplo: se trata de un conocido poema de Antonio Machado. Palabras como *camino, soñar* o *tarde* cobran un valor simbólico que sólo se descubre si se lee *Soledades*, el libro al que el texto pertenece:

Yo voy soñando caminos
de la tarde. ¡Las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas!...
¿Adónde el camino irá?
Yo voy cantando, viajero

a lo largo del sendero...
—La tarde cayendo está—.
«En el corazón tenía
»la espina de una pasión;
»logré arrancármela un día:
»ya no siento el corazón.»
Y todo el campo un momento
se queda, mudo y sombrío,
meditando. Suena el viento
en los álamos del río.
La tarde más se oscurece;
y el camino que serpea
y débilmente blanquea,
se enturbia y desaparece.
Mi cantar vuelve a plañir:
«Aguda espina dorada,
»quién te pudiera sentir
»en el corazón clavada.»

[ANTONIO MACHADO: *Poesía y prosa*, II; *Poesías completas*, Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, Madrid, 1988, pág. 436]

No importa ahora el valor de los símbolos machadianos. El poema, en todo caso, le habla también a un lector que no conozca la obra del poeta, llena de proyecciones subjetivas: sobre todo porque la *espina* clavada en el corazón es una metáfora de dominio público y resulta decisiva para captar el tono nostálgico de un texto que habla de la necesidad de experimentar un sentir, aunque sea dolorido. Pero la lectura de otros poemas de *Soledades* mejora, sin duda, la comprensión de esos versos.

Los símbolos pueden llegar a oscurecer por completo el sentido de un texto cuando nacen de asociaciones que ni siquiera para el poeta son racionales: a fin de cuentas, el creador reinventa la realidad y no es posible *traducirla*, pues la presiden otras leyes. Y esto vale también para el uso de la lengua.

Algunos poemas de García Lorca aparecen envueltos en un misterio encantador que emana de su simbolismo desconcertante; tal sucede con el *Romance sonámbulo*, que comienza así:

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.

Imposible traducir el significado de ese *verde*. Imposible poner en lenguaje lógico un texto que, de principio a fin, destila incertidumbre. Absurdo, además, pretenderlo, pues eso significaría acabar con la misma poesía.

Cuando la lengua literaria se oscurece, cuando mira hacia sus recovecos más secretos, el lector debe renunciar, más que nunca, al intento de pintar con colores conocidos lo que el texto dibuja con gama propia. Cuando se alcanza el límite del análisis racional sólo cabe dejarse seducir por *lò que nunca veremos,* que es como Gerardo Diego definió, sabiamente, la poesía.

4.4. EL *JUEGO DE FAROL*

La subjetividad del narrador puede mostrarse de muchas maneras; queremos llamar la atención aquí sobre una de ellas, basada en el uso de un recurso peculiar. Sucede cuando el narrador *va de farol* (si se nos permite decirlo así), como los jugadores de póquer: pretende hacer creer al lector que juega con unas cartas cuando tiene otras.

De acuerdo con la experiencia más frecuente, un asunto triste o dramático se narra de una cierta forma adecuada al tema, muy diferente, desde luego, de la forma que elige el narrador para contar algo divertido o ligero. Digamos que a un asunto y tono del primer tipo, corresponde un texto *x* y que a un asunto más distendido y un tono en consonancia corresponde un texto *y*. Si el escritor recurre al estilo característico de *y* para abordar una historia que por su contenido es propia de *x* (o al revés), se produce una ruptura de las expectativas del lector: el texto resultante produce un efecto particular, que podemos denominar *z*.

La falta de acomodación entre lo narrado y el tono con que se narra provoca extrañeza y llama la atención de quien lee: algo en el

texto no es lo que parece. Pero no estamos ante un mero juego formal; al usarlo, el escritor ofrece indirectamente información sobre su manera de ver la realidad, sobre su idea del mundo.

Veamos un ejemplo. Las líneas siguientes pertenecen a una obra de Baroja ambientada en los últimos años del siglo XIX. El narrador describe la preparación de la comida en una oscura casa de huéspedes del centro de Madrid. Aunque la novela está formalmente poco organizada, todas sus páginas guardan una estrecha relación con el tema general; conviene por eso que el lector sepa que Baroja ofrece en este libro una visión pesimista de la existencia humana —la ve como una despiadada lucha por la vida—, a través de unos personajes que añaden a su existencia miserable una absoluta pobreza moral:

> A media tarde, la Petra comenzó a preparar la comida. La patrona mandaba traer todas las mañanas una cantidad enorme de huesos para el sustento de los huéspedes. Es muy posible que en aquel montón de huesos hubiera, de cuando en cuando, alguno de cristiano; lo seguro es que, fuesen de carnívoro o de rumiante, en aquellas tibias, húmeros y fémures, no había nunca una mala piltrafa de carne. Hervía el osario en el puchero grande con garbanzos, a los cuales se ablandaba con bicarbonato, y con el caldo se hacía la sopa, la cual, gracias a su cantidad de sebo, parecía una cosa turbia para limpiar cristales o sacar brillo a los dorados.
>
> Después de observar en qué estado se encontraba el osario en el puchero, la Petra hizo la sopa, y luego se dedicó a extraer todas las piltrafas de los huesos y a envolverlas hipócritamente con una salsa de tomate. Esto constituía el principio en casa de doña Casiana.
>
> Gracias a este régimen higiénico, ninguno de los huéspedes caía enfermo de obesidad, de gota ni de cualquiera de esas otras enfermedades por exceso de alimentación, tan frecuentes en los ricos.
>
> [PÍO BAROJA: *La busca*, Caro Raggio, Madrid, 1972, pág. 24]

Llama la atención la frialdad con que el narrador contempla la escena y sorprende que la ironía y el humor negro caractericen el texto. El lector nota de inmediato la extrañeza que produce la no acomodación entre lo narrado y la perspectiva y el tono del narrador. Pero si lee la novela (o si tiene en cuenta las breves indicaciones que

hicimos anteriormente), puede interpretar este pasaje como una proyección del pesimismo descreído de Baroja.

En efecto, el escritor acude a un narrador inadecuado para suscitar una reacción en el lector e implicarlo en el mundo miserable que está retratando. Esa mirada tan poco compasiva provoca un gesto de desagrado, una leve sonrisa amarga: no otro es el efecto buscado por el escritor. La miseria concebida como espectáculo es, a fin de cuentas, una imagen eficaz, por paradójica, de la pobre condición humana.

* * *

El procedimiento de anunciar unas cartas para terminar mostrando otras tiene muchas posibilidades expresivas. Veamos sólo una más en la pluma de Camilo José Cela, un escritor muy dado a *jugar de farol*. En realidad no se trata de un texto narrativo: forma parte de una nota explicativa sobre la azorosa vida editorial de la novela *La colmena*; pero el estilo es, inconfundiblemente, el del Cela novelista. El desacuerdo entre asunto y tono tiene el objetivo de provocar, sin más, la sonrisa del lector. La exhibición de un léxico culto, el empleo de una sintaxis dada a la perífrasis y al preciosismo para explicar una supuesta enfermedad profesional, es puro juego distractor; la elaboración estilística no esconde nada, salvo las ganas de divertir:

> Permítaseme una breve digresión. Entre las enfermedades profesionales —la silicosis de los mineros, el cólico saturnino de los pintores, la gota del holgazán— no suele considerarse la que pudiéramos llamar cachitis o inflamación de las cachas, enojosa dolencia que ataca a jinetes, ciclistas y escritores. El sieso del homo sapiens, contra lo que pudiera pensarse al escucharlo nombrar de posaderas, no fue inventado para servir de permanente soporte a sus miserias sino, antes al contrario, para posarlas a veces y con intermitencias cautelosamente medidas y sabiamente calculadas: a la hora de comer, por ejemplo, en los toros y en el teatro, en parte de la misa, en un alto en el paseo, etc. Pues bien: los mortales que abusamos del sedentarismo (sedentario, etimológicamente, quiere decir el que está sentado: en una silla de estar, en una silla de montar o en un sillín de bicicleta, que a estos efectos tanto vale) acabamos con hinchazón de las asentaderas, que en recta ley e higiene no son —repito— sino asentaderas para de vez en cuando y no para

siempre. Los médicos hacen terminar en itis —colitis, cistitis, hepatitis, laringitis— los nombres de las enfermedades inflamatorias, y de ahí la cachitis que propongo para bautizar el túmido nalgatorio de quienes, por razón de oficio, abusamos de sus resistencias.

[CAMILO JOSÉ CELA, «Historia incompleta de unas páginas azacaneadas», en *La colmena*, Cátedra, Madrid, 1988, pág. 341]

5. CADA COSA EN SU SITIO: LA ESTRUCTURA

Como el lector sabe, cada tipo de texto tiene una organización peculiar. Y es uno de los principales datos que nos permiten reconocer la clase de información ante la que nos hallamos y prever la dirección que el escrito puede ir tomando.

Así, si al comenzar a leer nos encontramos con una frase como «Las principales razones que llevan al partido X a votar en contra de la moción son las que siguen...», sabemos que estamos ante una exposición y que las líneas posteriores presentarán un orden determinado. Si por el contrario el texto comienza «A las ocho de la tarde de ayer se produjo un accidente en el kilómetro 12 de la carretera nacional...», nos preparamos para leer un relato, una narración de hechos, lo que supone una organización diferente del texto, etc.

La comprensión de textos escritos se apoya en una serie de referencias: la estructura del mensaje es una de las más relevantes, hasta el punto de que un lector que se enfrenta a un texto cuya organización no le es familiar tiene dificultades para comprenderlo. Por eso, ciertas formas vanguardistas o innovadoras de la literatura contemporánea son rechazadas por algunas personas que se resisten a cambiar sus concepciones previas: tal sucede, por ejemplo, al abordar un relato que, en lugar de presentar los acontecimientos cronológicamente, lo hace de manera aparentemente desordenada y obliga a realizar un esfuerzo de reconstrucción temporal.

Esos lectores tal vez ignoren que, en los textos literarios, la estructura no sólo es un esquema en torno al que se organizan párrafos y frases, sino un elemento que comunica por sí mismo, que tiene un elevado componente significativo y que, en ocasiones, es la clave

para desvelar el tema. La estructura forma parte del componente estético del texto: el creador, erigido en constructor, dispone el contenido de una forma determinada en función de su finalidad comunicativa. Mientras que un emisor cualquiera se sirve de un molde organizativo previamente fijado para verter en él la información, un creador introduce variantes en los esquemas conocidos para dotarlos de expresividad y efectos novedosos.

Un lector poco atento o poco experto puede no encontrar la relación entre la estructura de un texto literario y su contenido temático. Es verdad que todos distinguimos el ritmo general de un relato, de una descripción, de un ensayo; y más sencillo aún es reconocer un poema o un texto dramático. Pero ese reconocimiento superficial, externo, es insuficiente en la mayoría de los casos: la arquitectura específica de un poema, por ejemplo, ofrece detalles peculiares que no se nos pueden escapar sin que se resienta nuestro nivel de comprensión.

En estas páginas hablamos, por tanto, de un grado de estructuración que está más allá de la apariencia textual: nos referimos a la estructura interna, que debe distinguirse de la externa. El texto de una novela puede estar distribuido en capítulos de dimensiones más o menos equivalentes; pero eso no significa que su organización interna sea coincidente, ya que ésta depende de un entramado lógico y técnico existente en el *subsuelo* del texto. La lectura comprensiva exige, pues, radiografiar el escrito, evitando que la mera apariencia nos desoriente.

Nos enfrentamos a una enorme cantidad de posibilidades: en realidad, hay tantos entramados como textos y es inútil aspirar a hacerse con una colección de recetas o plantillas. Ahora bien, como en apartados anteriores, es posible destacar determinados esquemas que se repiten y que, por eso, son representativos. Nos ocuparemos por separado de los textos narrativos y de los poéticos.

5.1. NARRACIONES

5.1.1. **Fragmentos narrativos**

Todo relato se sirve o puede servirse de tres modos narrativos que suelen aparecer integrados en el texto: la narración propiamente

dicha (relato de hechos), la descripción (pintura de personajes, ambientes o lugares) y el diálogo (conversación entre personajes que suele reproducirse textualmente). Las tres formas hacen progresar la acción y tienen, por tanto, valor narrativo.

El escritor combina narración, descripción y diálogo de manera diferente según exigencias del relato; son ingredientes que se sirven en dosis más o menos elevadas para dar carácter y *sabor* a un texto, y su mayor o menor presencia influye de manera notable en el ritmo y la organización del escrito.

Veamos, a título de ejemplo, cómo utiliza Ignacio Aldecoa narración, descripción y diálogo en este fragmento de uno de sus cuentos. El autor quiere hacer un cuadro animado, dar la sensación de un ambiente. Para ello emplea diálogos vivaces y rápidos; el narrador da breves pinceladas descriptivas y narrativas, se limita a mover la cámara para poner una nota de color o para subrayar el tono o el sentido de las diversas intervenciones. El resultado parece próximo a una secuencia cinematográfica:

> Faroles de gas. Bajo la vegetal luminosidad de un farol alguien espera. Los faroles hacen más vagos los perfiles del atardecer, más lejano el permanente *flash* de la media luna, más profundos los oscuros de la arboleda. Bajo el farol de gas se acaba la espera.
>
> —Hola, Pilar.
>
> —Hola, Manuel.
>
> —¿Vamos, Pilar?
>
> —Vamos, Manuel.
>
> —¿Vamos hacia la estación, Pilar?
>
> —Vamos donde tú digas, Manuel.
>
> —¿A tomar un vermut, Pilar?
>
> —Yo un café con leche, Manuel.
>
> [...]
>
> A los novios les gusta repetir los nombres; a los jefes les gusta repetir los apellidos. El jefe de la parada de tranvías de la Estación del Norte da órdenes. Grita al cobrador del tranvía de Campamento:

—González, cambie el trole; dése prisa... González, páseme el estadillo... González, ¿me oye?

Grita al conductor del tranvía de Campamento:

—Rodero, cinco minutos de retraso... Rodero, que hay que recuperar... Rodero, salga enseguida.

Grita al viejo guardavías:

— Muñoz, no se duerma... Muñoz, vamos ya... Muñoz, ojo al 60.

Los soldados patinan sobre los herrajes de las botas entrando en el Metro atropelladamente. La cerillera joven se desgañita:

—¡Tíos asquerosos, borricos!

La castañera apoya:

—Son como salvajes.

El ciego mueve la cabeza:

—Cuarenta iguales.

Desde su quiosco, la vendedora de periódicos contempla la vida aburridamente; contesta a un cliente:

—*Marca* se ha acabado.

Pilar y Manuel han pasado el bar del buen café y el bar de la gran tapa. Entran en *Revertito*. Tienen que reñir un poco, deben reñir un poco. Es el amor.

—¿Por qué tienes que estar a las ocho en tu casa, Pilar?

—Te lo he dicho tres veces, Manuel.

Manuel se pone flamenco, porque es parte del juego.

—No me vale, Pilar.

Pilar se desespera falsamente, porque sabe que debe hacerlo.

—¡Cómo eres, Manolo!

Manuel hace un silencio. Pilar insiste.

[IGNACIO ALDECOA: *Cuentos completos*, Alfaguara, Madrid, 1995, págs. 398-400]

La organización narrativa más frecuente se articula en torno a la sucesión de hechos. Los acontecimientos que integran un relato se producen en un orden determinado, que puede coincidir o no con el orden lógico temporal: a veces el escritor cuenta un suceso desde el principio, siguiendo escrupulosamente la cronología de los hechos, pero en otras ocasiones altera deliberadamente ese orden buscando un determinado efecto expresivo. En la narrativa contemporánea, el desorden cronológico es frecuentísimo, al punto de que ciertas novelas se convierten en verdaderos rompecabezas.

Veamos un pasaje narrativo que podemos considerar clásico, en el que el orden cronológico se respeta absolutamente (más adelante nos referiremos a las peculiares estructuras de algunos relatos breves más audaces). El texto de Baroja contiene una serie de marcas temporales (que colocamos en cursiva) cuya misión es la de servir de conexión entre las acciones sucesivas, definidas por la abundancia de verbos en pasado. La abundante señalización temporal es un eficaz apoyo para la lectura. El fragmento está perfectamente construido:

> *Una noche*, doña Justa se agravó tanto, que se llamó al canónigo gordo de la casa de huéspedes del piso de arriba para que confesara a la enferma [...]
>
> *Mientras* llegaba el vicario, el canónigo, que tenía la facies estúpida de un animal cebado, y que se pasaba la vida jugando al tute con la hija de la patrona, sacó un libro del bolsillo y se puso a leer las oraciones de los difuntos, equivocándose a cada palabra.
>
> Un cura vino con la Unción y se marchó enseguida. El canónigo gordo seguía equivocándose y mirando de reojo a doña Justa para ver si había concluido, y viendo que no, sacó un escapulario de la Virgen del Pilar y lo acercó a los labios de la enferma. Aquello fue de una eficacia inaudita: *al momento* doña Justa torció la cabeza y dejó de alentar. *Entonces* el canónigo gordo se guardó el libro en el bolsillo y se volvió a su casa.
>
> *Enseguida* las vecinas comenzaron a vestir a la muerta, tirando de aquí, rasgando de allá, hasta que lograron ponerle un hábito negro.
>
> *Luego*, a la sacristana, también vecina de la casa y que no tenía dientes, le pareció muy mal que la pobre doña Justa pasara a la pre-

sencia de Dios sin herramientas en la boca. La dentadura postiza, aquella hermosa dentadura que hacía *clac* se le había escapado al morir de entre los labios y había ido rodando hasta el suelo.

La sacristana, viendo que las vecinas eran de su opinión, metió con mucho cuidado, como quien hace una delicada operación quirúrgica, los dedos en la boca de la muerta, introdujo *después* la dentadura y... *clac*. *Luego* le puso en la cara un pañuelo negro para sujetarle la mandíbula y adelantó la capucha del hábito para que no se viese el pañuelo [...]

Al día siguiente los labios de doña Justa se habían contraído de una manera tan notable que parecía que estaba sonriendo.

[PÍO BAROJA: *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox,* Caro Raggio, Madrid, 1973, págs. 205-206]

5.1.2. **Fragmentos descriptivos**

Describir, como narrar, es una actividad lingüística que todos realizamos a diario; lo habitual es que ambas se den a la vez, dentro de mensajes de tono narrativo general.

En los textos literarios también aparecen juntas, como hemos visto. Pero los pasajes decriptivos cobran a veces tal importancia que destacan en el conjunto del texto y merecen atención por parte del lector. Las descripciones son frecuentes en los textos narrativos y también en cierto tipo de ensayos y en los libros de viajes: en este último caso, pueden justificar por sí mismas la totalidad del escrito.

Por lo que hace a su estructura, hay que distinguir dos grandes tipos de textos descriptivos: los caracterizados por el orden, el detalle y el afán de *pintar al vivo*, de manera detallista, y los que obedecen a una técnica más impresionista. El escritor opta por unos u otros en función del carácter general del texto que tiene entre manos: en una novela realista abundarán los primeros, mientras que en una novela costumbrista o en un libro de viajes serán frecuentes los pasajes impresionistas. La eficacia expresiva de unas descripciones y otras es grande, pero tienen un aire notablemente distinto, que se observa en su ritmo y en su estructura.

Azorín se muestra interesado en el siguiente fragmento por trasmitir al lector la imagen de tranquilidad y frescor de la tarde: colorea su prosa con abundantes adjetivos, recurre a un léxico preciso y trata, en suma, de apresar la realidad y dejarla detenida y definida, recreada, con las palabras. El orden de la descripción es lógico; el observador procede por acercamientos sucesivos a los detalles desde una primera mirada general y, aunque no renuncia a introducir algunos rasgos impresionistas de ambiente, se esmera por situar cada cosa en el plano que le corresponde, pretende ordenar el paisaje, en suma:

> La tarde está limpia, plácida, fresca. La carretera blanca serpentea, con suaves curvas, en lo hondo de las verdes gargantas; el río, inmóvil, callado, espejea junto al camino la silueta de los esbeltos y finos álamos. Una rana hace «croá-croá»; resuena a lo lejos el grito de un boyero: «¡aidá!, ¡aidá!» Las montañas, de un verde oscuro, cierran el horizonte y se levantan, en empinados recuestos, a una y otra banda. Arriba, en las cumbres, un pedazo de peña azulina, grisácea, brillante, aparece; más bajo, entre el verdor oscuro de los castañares, se extiene un ancho cuadro de pradería, claro, suave, con redondas manchas oscuras que en su tapiz colocan los manzanos; más bajo, destaca una ringla de nogueras que corre a lo largo de una senda; más bajo, un festón de espesos matorrales araña el cristal sosegado del río.
>
> [AZORÍN: *Los pueblos*, Losada, Buenos Aires, 1976, pág. 72]

En este otro ejemplo, Camilo José Cela compone una descripción más dinámica, que aspira a crear la sensación de un ambiente a base de anotar detalles significativos, como quien pinta un cuadro con trazo grueso. Notemos que el texto no obedece a un orden determinado por la realidad descrita, sino a un orden subjetivo, establecido por el propio escritor con la intención de que domine el efecto expresivo. El resultado, ahora, es una escena animada, en la que el lector alcanza a *ver* los movimientos perezosos del atardecer en la plaza de un pueblo:

> El viajero se lava en el zaguán, en una palangana colocada en una silla de enea. Un niño llora sin demasiadas ganas. Las gallinas empiezan a recogerse. Un perro escuálido husmea los pies del viajero. El

viajero le da una patada, y el perro huye, con el rabo entre las piernas. Se ve que es un perro acostumbrado a recibir patadas. Una niña juega con un gato blanco y negro, y otra niña la ve jugar, con cara de mala uva y sin quitarle el ojo de encima. Un burro pasa, solo, camino de la cuadra; empuja la puerta con el hocico y se cuela dentro.

[CAMILO JOSÉ CELA: *Viaje a la Alcarria,* Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1973, pág. 45]

5.1.3. **Relatos breves**

Aunque en estas páginas no podemos ocuparnos del complejo problema de las estructuras novelísticas, sí queremos dedicar atención al relato breve, cuyas dimensiones lo convierten en un texto muy adecuado para el análisis. Es, por lo demás, un tipo de escrito que ha alcanzado gran desarrollo en el siglo XX y que resulta característico de nuestro tiempo: cada vez se publican más libros de relatos y su presencia es habitual en diarios y revistas.

El relato breve es, hoy, más breve que nunca. Aunque sigue cultivándose el cuento de dimensiones tradicionales (entre diez y veinte o treinta páginas), ciertos narradores cultivan una clase de narraciones mucho más cortas, que tiene reconocidos maestros en el mundo hispánico. En el caso más extremo, hay textos que no ocupan más allá de una veintena de líneas, o menos.

Esa trasformación externa (la longitud del texto), ha ido acompañada de cambios más importantes en la concepción del relato: entre ellos, tal vez el más decisivo sea el registrado en el nivel de la estructura. Y es que los cuentos breves plantean sobre todo un problema de construcción.

Con frecuencia, el escritor rompe la estructura habitual de los cuentos tradicionales, en los que se relata un acontecimiento de manera ordenada y cuyo final deja todos los cabos atados. Simplificando, se inician con un «Había una vez...» y terminan con fórmulas de cierre muy definidas, como «Y en adelante vivieron felices». En el cuento contemporáneo, principio y fin sufren cambios notabilísimos: no es raro que las historias comiencen de repente, en mitad de

un conflicto (comienzo *in medias res* se denomina técnicamente), y que presenten un *final abierto*, que, lejos de atar cabos, sume al lector en el desconcierto.

En el resto del relato, puede suceder que la habitual sucesión de acontecimientos deje paso a una prosa discursiva, más próxima al ensayo, o sea sustituida por una desordenada acumulación de hechos, o despierte expectativas en el lector que no se ven satisfechas al final. Esta ruptura de los moldes típicos conocidos por todos —incluso por quienes no leen— produce extrañeza en el lector y lo sitúa ante un texto nuevo que, al menos inicialmente, desorienta.

Lo que decimos puede constatarse en este relato del escritor italiano Giorgio Manganelli:

> Al salir de una tienda en la que había entrado para comprar una loción para después del afeitado, un señor de mediana edad, serio y tranquilo, descubrió que le habían robado el Universo. En lugar del Universo había sólo un polvillo gris, la ciudad había desaparecido, desaparecido el sol, ningún ruido provenía de aquel polvo que parecía estar totalmente acostumbrado a su oficio de polvo. El señor poseía una naturaleza tranquila, y no le pareció oportuno hacer una escena; se había producido un hurto, un hurto mayor de lo habitual, pero al fin y al cabo un hurto. En efecto, el señor estaba convencido de que alguien había robado el Universo aprovechando el momento en que había entrado en la tienda. No era que el Universo fuese suyo, pero él, en tanto que nacido y vivo, tenía algún derecho a utilizarlo. En realidad, al entrar en la tienda, había dejado fuera el Universo, sin aplicar el mecanismo antirrobo, que no utilizaba jamás, pues sus enormes dimensiones lo hacían de un uso poco práctico. Pese a su severidad consigo mismo, no se sentía culpable de escasa vigilancia, de imprudencia; sabía que vivía en una ciudad afectada por una delincuencia insolente, pero jamás se había producido un hurto del Universo. El señor tranquilo se dio la vuelta, y, tal como esperaba, la tienda también había desaparecido. Cabía pensar, por consiguiente, que los ladrones no andaban demasiado lejos. Se sentía, sin embargo, impotente y algo molesto; un ladrón que roba todo, incluidos todos los comisarios de policía y todos los guardias urbanos, es un ladrón que se sitúa en una posición de privilegio que habitualmente no corresponde a un ladrón; el señor, aunque tranquilo, experimentaba aquel estado de ánimo que lleva a muchos señores a

escribir cartas a los directores de periódicos; y de existir periódicos, tal vez lo hubiera hecho. De igual manera, de haber existido una comisaría, habría formalizado una denuncia, precisando que el Universo no era suyo, pero que lo utilizaba todos los días, desde el instante de su nacimiento, de manera cuidadosa y sobria, sin haber tenido jamás que ser llamado al orden por las autoridades. Pero no había comisarías, y el señor se sintió molesto, burlado, vencido. Se estaba preguntando qué tenía que hacer, cuando, inequívocamente, alguien le tocó en el hombro, tranquilamente, para llamarle.

[GIORGIO MANGANELLI: *Centuria. Cien breves novelas-río*, Anagrama, Barcelona, 1982, págs. 127-128]

Repasemos el texto. Tras planteársenos un conflicto insólito e inverosímil, que no se justifica de ninguna forma (la desaparición del universo), asistimos a las disquisiciones del extraño personaje protagonista con la sensación de que falta tono narrativo (no sucede nada, no se ofrecen datos, no hay progreso en la acción) y nos topamos, en fin, con un desenlace que nos deja boquiabiertos: el conflicto no se soluciona, y además se introduce un elemento que lo complica. Precisamente entonces el relato termina. El autor no sólo apela a un lector cómplice, sino que le *pasa la pelota* y la perplejidad.

La eficacia del relato reside en su organización, pues nos permite ir conociendo una serie de rasgos que rompen una por una todas las expectativas del lector. En efecto, se ofrecen datos de los que tomamos nota para después comprobar que carecen de relevancia (¿para qué precisar de dónde sale el señor y qué había comprado?) o que no tienen tan siquiera justificación narrativa (el protagonista constata que el polvo a que se ha reducido el universo parece estar «totalmente acostumbrado a su oficio de polvo»); por el contrario, se ocultan informaciones que podríamos esperar razonablemente (¿quién es ese señor de mediana edad?); el personaje utiliza razonamientos que contravienen la lógica (analiza como un hurto cualquiera el robo del universo y se plantea ir a quejarse de que se lo hayan quitado, ya que él lo usaba todos los días), etc.

Puede usted seguir con el juego de descubrir otras rupturas, pues con ello se habrá cumplido uno de los previsibles objetivos del escri-

tor: introducir elementos de disolución en el orden lógico que a usted y a mí nos permite reconocer la realidad.

* * *

Un juego parecido nos propone este texto de Juan José Millás, que avanza aún más en el afán de romper esquemas conocidos:

El infierno

Estábamos enterrando a un amigo cuando un teléfono móvil interrumpió la grave ceremonia. Tras un breve intercambio de miradas reprobatorias, comprendimos que el ruido procedía del cadáver, cuyo féretro había sido abierto para que el finado recibiera su último adiós. La viuda, después de unos segundos de suspensión, se inclinó sobre el muerto y le sacó el teléfono de uno de sus bolsillos de la chaqueta. «Diga», pronunció dolorosamente. No sabemos qué escuchó al otro lado, pero la vimos palidecer; en seguida gritó: «Fernando falleció ayer y usted es una zorra que ha destruido nuestro hogar.» Dicho esto, interrumpió la comunicación y devolvió el artefacto a su lugar.

Al abandonar el cementerio supe por alguien de la familia que había sido deseo del propio Fernando ser enterrado con su móvil, lo que, constituyendo una excentricidad perfectamente afín a su carácter, me devolvía la imagen menos grata y oscura de quien sin duda había sido una de las referencias más importantes de mi vida. Como es costumbre, me dirigí en compañía de los íntimos a casa de la viuda para darle consuelo. Ella nos ofreció un café que estábamos saboreando mientras hablábamos de cosas intrascendentes, cuando sonó el teléfono. Tras unos instantes de terror, los presentes alcanzamos un acuerdo tácito: nadie había oído nada, ningún sonido de ultratumba se había colado en aquella reunión de amigos. Después de diez o doce llamadas, el aparato enmudeció y la propia viuda se levantó a descolgarlo. «No estoy para pésames», dijo.

Aquella noche, a la hora en la que los insomnes suelen descabezar un sueño, me levanté, fui al teléfono y marqué el número del móvil de Fernando. Lo cogieron al primer pitido, pero colgué antes de escuchar ninguna voz. Sólo quería comprobar que el infierno existía.

[JUAN JOSÉ MILLÁS, en *El País*, 29-9-1995]

Se trata de un escrito aparecido en un periódico y en un lugar en el que su autor y otras personas publican a diario ese tipo de artículos breves que se conocen como *columnas*. Este dato es muy importante, ya que crea expectativas en quien lee. Al ver el espacio que ocupa, el lector comienza a hacer hipótesis: debe ser un artículo periodístico y seguramente costumbrista, como los que aparecen en esa página del diario. Tras leer la primera frase parece confirmarse la suposición: se habla de un entierro.

Sin embargo, pronto aparecen datos sorprendentes, más propios de la ficción (aunque, ¡pasan cosas tan raras!). Además descubrimos el estilo característico de la narración en un texto que renuncia a ofrecer los comentarios y apreciaciones críticas que suelen aparecer en un artículo: el escritor se limita a narrar unos hechos.

Hay, pues, una especie de cruce o superposición de esquemas, de suerte que el lector no sabe muy bien a qué atenerse (el hecho de que esté leyendo un periódico, no lo olvidemos, es determinante en su actitud). Para colmo, duda qué debe pensar del *yo* que habla: en un relato encarnaría a un narrador (entidad no real), mientras que en un artículo representaría a la figura auténtica del periodista... En ese no saber a qué atenerse reside la eficacia de esta clase de texto, mitad relato y mitad artículo costumbrista, que subvierte la realidad sin salirse del todo de ella: por eso termina dejando cierta inquietud en el lector y, quizás, la sensación de que la historia posee la extraña verosimilitud de las pesadillas.

* * *

Haga ahora su propio análisis de lo que sucede con esta historia. Es un cuento de final sorprendente, como muchos otros; pero ese final tiene *retroceso* y repercute sobre la totalidad del texto: el autor nos ha engañado hasta el párrafo final, nos ha ocultado un dato decisivo cuando creíamos poseer toda la información. Y descubrimos que lo que hemos creído leer no es, en realidad, lo que está escrito...

Underwood

La carta había demorado en llegar. La tenía ahora frente a los ojos, desdoblada, convulsa entre sus dedos. No lograba iniciar la lec-

tura. Las letras se desdibujaban fundiéndose unas con otras como si el llanto las hubiese escurrido. Pero no lloraba. Hacía mucho tiempo que no se daba esa satisfacción. En cambio vacilaba, temeroso de la respuesta que había aguardado en secreto durante lo que ya parecía una vida. Se concentró, haciendo un esfuerzo enorme, y las letras fueron recuperando sus pequeñas estaturas, la separación breve y nítida que caracterizaba a la Underwood portátil que él mismo le había comprado poco después de la boda.

Todo el contenido podía resumirse en la última línea:

TE AMO AÚN. LLEGO EL VIERNES.

Arrugó la hoja. Casi en seguida volvió a estirarla. Sus ojos recorrieron ávidos las disculpas, los ruegos, el esbozo de planes que habrían de realizar juntos. Ella había tenido la culpa de todo, aseguraba. Pero no volvería a ocurrir. Y luego venía la reafirmación de lo que él había rogado todas las noches. Y el anuncio escueto de su llegada. Al buscar la hora en su reloj, notó sorprendido que ya era viernes. Corrió hasta el auto anticipando el abrazo, sintiendo contra su cuerpo el arrepentimiento de ella, su vergüenza. Amanecía.

Esperó largas horas en la estación. Sus ideas se perdían en las enmarañadas conjeturas. Recordó de pronto que no sabía a qué hora llegaría. Ni cómo viajaría hasta él. Hasta podía llegar en avión, nada tendría de raro. Entonces ¿por qué estaba él en la estación, esperando quién sabe qué autobús? Sin darse cuenta manejó hasta allí, guiado quizá por la forma que había tomado tantas veces aquel sueño. Siempre la miraba bajar sonriente, buscándolo con la vista, hasta que lo veía de pie junto a la columna que ahora sostenía su peso. Se dijo, angustiado, que era un imbécil.

Por suerte traía la carta. La desdobló presuroso. No había ningún indicio de cómo se transportaría hasta la ciudad. Pasaron los minutos y la incertidumbre se iba espesando en sus jadeos. ¿Cómo no se le ocurrió explicar claramente la hora y el lugar de su arribo? No había cambiado. Sigue siendo tan irresponsable como siempre. Tendrá que tomar un taxi hasta la casa porque él no puede hacer nada más. Allá la esperaría.

La noche se hizo densa y angustiosa. De nada le sirvió leer durante el día las revistas que lo rodeaban. Tampoco se distrajo escuchando la radio ni saliendo al balcón a cada rato. Pronto serían las doce y entonces la llegada del sábado se encargaría de probar otra vez lo que él siempre sospechó: era una mentirosa, la más cruel de las farsantes.

A la una de la mañana confirmó que ya nunca más le creería una sola palabra. Aunque llegaran mil cartas pidiéndole perdón o volviera a escuchar su voz suplicante por teléfono. Caminó hasta la pequeña Underwood, insertó un papel, tecleó aprisa. Las letras salían débiles, destintadas. Cambió la cinta. Escribió:

Querido Ramiro:
Tienes que perdonarme. Perdí el avión el viernes. Iré la próxima semana, sin falta. Ya te avisaré. Te amo. Debes creerme...

[ENRIQUE JARAMILLO LEVI: *Duplicaciones*, Joaquín Mortiz, México, 1973, págs. 100-102]

5.1.4. **Audacias de la novela contemporánea**

Los grandes narradores realistas del siglo XIX convirtieron la novela en el género literario predominante. Y dejaron bien definidos sus rasgos formales, tanto en lo que se refería a los personajes, como al narrador o la estructura. Pero el siglo XX, que ha provocado notables revoluciones técnicas en todos los géneros literarios, ha puesto en cuestión las formas narrativas consolidadas: muchas grandes novelas de nuestro tiempo (y también muchos intentos fallidos) se caracterizan por su afán de romper con las normas establecidas. El escritor cubano Alejo Carpentier decía que todas las obras importantes de este siglo habían hecho exclamar al lector: «¡Esto no es una novela!»

No podemos aquí entrar en el análisis de un fenómeno que provoca siempre polémica, tanto en el caso de la novela como en el del teatro, la poesía, la arquitectura o la pintura; pero parece lógico que el artista busque nuevas formas expresivas. Lo que ciertos novelistas han pretendido es llevar al papel el desorden del mundo, el desconcierto con que el hombre contemporáneo se enfrenta a la vida. Un intento que, naturalmente, empieza por *desestructurar* el relato. Así lo explica Ernesto Sábato:

La necesidad de dar una visión totalizadora de Dublín obliga a Joyce a presentar fragmentos que no mantienen entre sí una coheren-

cia cronológica ni narrativa, fragmentos de un complicado y ambiguo rompecabezas, pero de un rompecabezas que nunca aparecerá completamente aclarado, pues muchas de sus partes faltarán, otras permanecerán en las tinieblas o serán apenas entrevistas. Esto no es un arbitrario juego destinado a asombrar a los lectores, es lo que sucede en la vida misma: vemos a una persona un momento, luego a otra, contemplamos un puente, nos cuentan algo sobre un conocido o desconocido, oímos los restos dislocados de un diálogo; y a estos hechos actuales en nuestra conciencia se mezclan los recuerdos de otros hechos pasados, sueños y pensamientos deformes, proyectos del porvenir. La novela que ofrece la mostración o presentación de esa confusa realidad es *realista* en el mejor sentido de la palabra.

[ERNESTO SÁBATO: *El escritor y sus fantasmas,* Círculo de Lectores, Barcelona, 1994, pág. 102]

El lector, enfrentado a un relato que es preciso recomponer, actúa, él mismo, como *estructurador*. De ahí que la lectura de este tipo de textos sea costosa, tal vez antipática para algunas personas. De todas formas, bueno será tener en cuenta en qué se traducen las principales audacias estructurales (de otras ya nos ocuparemos más adelante) de la narrativa más característica de este siglo, audacias que, por cierto, parecen haber retrocedido en las últimas décadas.

Por lo que hace a la estructura externa, es decir, a la apariencia y disposición del texto, es frecuente que desaparezca la unidad típica de la novela tradicional, el capítulo, que divide el relato en apartados de dimensiones similares y que suele tener sentido completo en sí mismo. La simple ojeada de una de estas novelas permite constatar que el texto puede estar distribuido en tramos o secuencias, separados por espacios en blanco; que el discurso apenas se vea interrumpido por puntos y aparte o por diálogos; que el texto adopte la apariencia de poema; que se transgredan las convenciones tipográficas y ortográficas, etc.

Todo esos artificios contribuyen a romper la rigidez formal del texto escrito. A veces no hay duda sobre lo justificado de ciertas decisiones: en *La colmena*, por cuyas páginas Camilo José Cela hace desfilar cientos de personajes y de situaciones, la tradicional distribución del texto en capítulos hubiera entorpecido la fluidez del relato.

Otras veces da la sensación de que el escritor nos propone un juego, recurso legítimo que confiere a la lectura un sentido gozoso y advierte al lector sobre la conveniencia de mantenerse activo. Así, *Rayuela,* obra de Julio Cortázar, puede leerse de dos maneras, según explica el mismo escritor: como una novela corriente, capítulo tras capítulo desde el 1 al 56 (una lectura pensada para pusilánimes), o siguiendo un itinerario que comienza en el capítulo 73 y termina en el 131 (trayecto para lectores cómplices, a cuya disposición hay un total de 155 capítulos).

En la estructura interna, es decir, cuanto se refiere a la organización y el desarrollo de la novela, los cambios son más desconcertantes. Los más significativos afectan al tiempo: las rupturas del orden cronológico en el relato de los hechos llegan, en ocasiones, a convertir el texto en el rompecabezas de que hablaba Sábato. Como muestra significativa y abarcable en estas páginas, analicemos el comienzo de *Cien años de soledad,* la obra maestra de Gabriel García Márquez:

> Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava...

Observemos que hay tres planos temporales en esas líneas:

a) El primero es el tiempo en que se sitúa el narrador: es posterior a todos los demás, ya que cuenta lo sucedido en pasado.

b) El segundo corresponde al episodio que va a relatarse: la tarde en que Aureliano conoció el hielo. De todas formas el «Macondo era entonces...» anuncia una ampliación de este segundo plano temporal: pasamos de un momento concreto —una tarde memorable— a una descripción general del lugar donde el episodio sucede.

c) El tercer tiempo es el de un suceso que se anticipa (Aureliano frente al pelotón de fusilamiento) y que tendrá lugar «muchos años después».

El escritor nos introduce así en un mundo de ficción que tiene sus propias leyes temporales; y éstas contravienen todas las que rigen el decurso del tiempo en la realidad a fuerza de ir y venir, dar vueltas

sobre lo ya narrado, anticipar hechos o volver sobre otros que tuvieron lugar en el pasado, etc.

También en esas líneas comprobamos que la novela comienza *in medias res*, algo que la narrativa contemporánea ha convertido en norma habitual. Un comienzo así exige regresar al pasado, páginas después, para explicar los antecedentes necesarios. Como tampoco es raro que los relatos dejen el final abierto, la sensación que puede tener el lector ante muchas novelas es de auténtico vértigo; de ser así, el escritor habría conseguido una obra *realista* en el sentido que daba al término Ernesto Sábato: habría recreado la desazón vertiginosa que produce el mundo que nos rodea.

5.2. Textos poéticos

En los poemas, textos muy breves salvo excepción, la estructura está estrechamente relacionada con el tema: la forma de comunicarlo, la arquitectura lógico-sintáctica del escrito, apenas puede diferenciarse de su contenido conceptual. Y con frecuencia el sentido del poema tiene un paralelo absoluto con su esquema organizativo.

La misma elección de una determinada estrofa supone ya un condicionamiento estructural: el contenido suele acomodarse a ese pie forzado. Esto resulta evidente, por ejemplo, en el caso del soneto, una de las formas preferidas por la poesía española desde el siglo XVI y que permite un análisis significativo, pues en él coincide la estrofa con el poema. Está compuesto por catorce versos, que se agrupan en cuatro subestrofas (dos cuartetos y dos tercetos); el poeta opta muchas veces por distribuir el mensaje de manera diferenciada entre cuartetos y tercetos o hace que la información progrese y se diferencie en cada subestrofa. Así, el aspecto más externo del texto se corresponde con el de su estructura interna.

Veamos un ejemplo (las posibilidades son muchas, pero siempre fácilmente reconocibles). Lope de Vega reflexiona en este soneto sobre la muerte; cada uno de los aspectos de su reflexión ocupa una subestrofa, de modo que todas ellas tienen sentido por sí mismas y se cierran con un punto. El poeta dice, sucesivamente, que la muerte

sólo es terrible para quien no deje memoria de sí en este mundo; que es un paso inevitable, pues lo fue incluso para Dios hombre; que, en sí, la muerte no es buena ni mala, lo son los hombres; que no es la muerte, en fin, lo triste, sino la vida:

A la muerte

La muerte para aquél será terrible
con cuya vida acabe su memoria,
no para aquél cuya alabanza y gloria
con la muerte morir es imposible.

Sueño es la muerte, y paso irremisible,
que en nuestra universal humana historia
pasó con felicísima vitoria
un hombre que fue Dios incorrutible.

Nunca de suyo fue mala y culpable
la muerte, a quien la vida no resiste:
al malo, aborrecible; al bueno, amable.

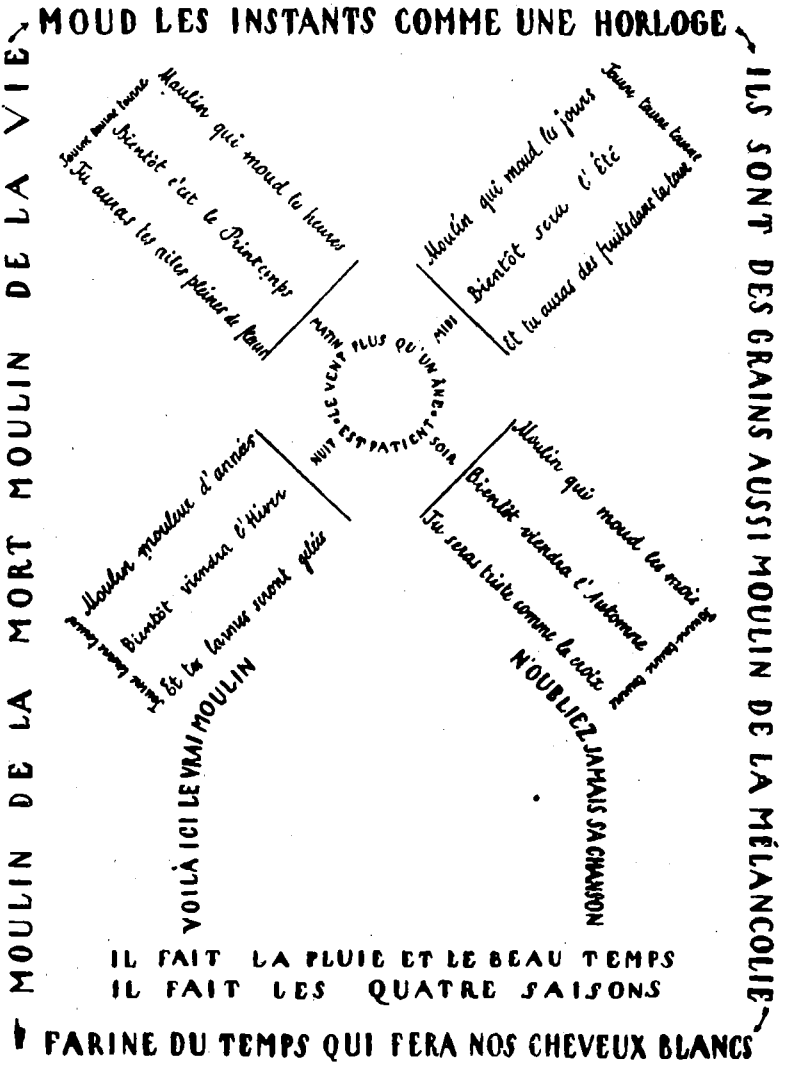
No la miseria en el morir consiste;
sólo el camino es triste y miserable,
y si es vivir, la vida sola es triste.

[En *Lope de Vega esencial,* Taurus, Madrid, 1990, pág. 108].

Por otra parte, en la poesía contemporánea no es infrecuente encontrar disposiciones peculiares de los versos, que buscan recrear una imagen relacionada con el asunto desarrollado. Este tipo de *poemas visuales* se ofrecen al lector como un juego puramente formal, pues convierten la apariencia externa y el ritmo en la clave temática de la composición. Son famosos, por ejemplo, los *caligramas,* verdaderos poemas pintados, cuyos versos dibujan estrictamente la realidad aludida: un molino en el caso del que insertamos al lado.

Más sutil, pero también expresiva, es la disposición de estos versos, que sugieren el movimiento y la cadencia del ir y venir de las olas:

Mar rizada.
Olas de tres metros.
Olas de ocho a diez metros.



Vicente Huidobro: *El molino*

Olas que sobrepasan los quince metros.
Olas de alrededor de seis metros.
Olas de hasta cuatro metros.
Marejada.
Mar en calma.

[PEDRO PROVENCIO: *Deslinde*,
Ave del Paraíso, Madrid, 1995, pág. 74]

Pero al margen de la estrofa elegida, el poema presenta siempre un lenguaje muy estructurado. Examinamos ahora algunos modelos organizativos que aportan mucha información al lector, ya que contribuyen a definir el contenido temático. Aunque no son exclusivos de la poesía, adquieren mayor relevancia en este género literario.

5.2.1. **Esquemas de reiteración**

El rasgo más definidor del texto poético es el ritmo, al punto de que sin él no existe la poesía: incluso las composiciones más audaces de este siglo, las que rompen con la medida, la rima, las estrofas y la misma apariencia del verso, mantienen ese sentido de la musicalidad que las diferencia de la prosa. Para los casos en que ésta subraya mucho el efecto rítmico del lenguaje se ha acuñado el concepto de *prosa poética* o *poema en prosa*.

No debe extrañar, en consecuencia, que las repeticiones o reiteraciones sean abundantes en la poesía: en ellas se fundamenta el ritmo. Pues bien: hay varios tipos de organización textual basados en la reiteración formal o conceptual o en las dos a la vez. Podemos agrupar los casos en torno a la presencia de dos recursos:

A) Paralelismo. Es un recurso expresivo de larga tradición poética, presente tanto en las manifestaciones más antiguas de la cultura popular como en los textos vanguardistas más audaces. Supone la repetición de estructuras sintácticas y semánticas. El contenido del poema nos llega a través de frases y sugerencias reiteradas, comparaciones o contrastes, enfrentamientos de realidades, etc.

Por ejemplo, la rima de las golondrinas de Bécquer (puede releerla volviendo a la págs. 55-56) está organizada en torno a la repetición de dos pares de estrofas: «Volverán...» «Pero aquéllas... no volverán». Además, la estructura sintáctica de cada estrofa es idéntica, con excepción de la última. Precisamente por diferenciarse de las otras, deja subrayado el mensaje central del texto: *así no te querrán*. Por lo demás, a esas alturas el lector ha tomado nota de la contundencia expresiva de los abundantes futuros, de modo que la afirmación del poeta adquiere un tono inapelable reforzado por las reiteraciones.

En suma (y puede lector profundizar en el análisis para constatar la perfecta arquitectura del texto), los paralelismos son la clave estructural del poema, y sirven a la vez de justificación temática: el aserto final del poeta, que evidencia un orgullo despechado, resultaría impertinente si no estuviera arropado por las afirmaciones anteriores, que la experiencia demuestra irrefutables: nada volverá a ser como ha sido.

Examinemos ahora este hermoso poema de Luis Cernuda:

Te quiero.

Te lo he dicho con el viento,
Jugueteando como animalillo en la arena
O iracundo como órgano tempestuoso;

Te lo he dicho con el sol,
Que dora desnudos cuerpos juveniles
Y sonríe en todas las cosas inocentes;

Te lo he dicho con las nubes,
Frentes melancólicas que sostienen el cielo,
Tristezas fugitivas;

Te lo he dicho con las plantas,
Leves criaturas transparentes
Que se cubren de rubor repentino;

Te lo he dicho con el agua,
Vida luminosa que vela un fondo de sombra;

Te lo he dicho con el miedo,
Te lo he dicho con la alegría,
Con el hastío, con las terribles palabras.

Pero así no me basta:
Más allá de la vida,
Quiero decírtelo con la muerte;
Más allá del amor,
Quiero decírtelo con el olvido.

[LUIS CERNUDA: *Poesía completa*,
Barral Editores, Barcelona, 1977, pág. 142]

El efecto del paralelismo es, aquí, diferente. El poema parte de una afirmación rotunda y destacada, «Te quiero», cuya dimensión significativa va agrandándose con las reiteraciones: «Te lo he dicho con»... Otra vez el último grupo de versos rompe el paralelo sintáctico para introducir *el no va más* de la expresividad: el paradójico deseo de amar más allá de la vida y del mismo amor, en la muerte y el olvido. Desde luego, la poderosa emotividad del texto reside en múltiples elementos, textuales y extratextuales, pero la estructura colabora para crear un clima cálido y arrebatado que subyuga al lector.

B) Anáfora. Es la repetición de una palabra o de un grupo de palabras al comienzo de dos o más versos. En realidad, cualquier poema en el que se den paralelismos contiene anáforas (como «Volverán» en el caso de la rima de Bécquer); pero muchas veces la anáfora aparece aisladamente.

La anáfora remite a una información anterior o la recuerda (tal es el significado etimológico de la palabra, procedente del griego), y es un recurso útil cuando el autor quiere subrayar algo: la repetición raramente se le escapa al lector atento, quien toma nota del rasgo que se pretende resaltar, consciente de que estará próximo a la idea principal del texto.

El siguiente soneto de Rafael Alberti, escrito en el exilio, evoca el momento en que se traslada desde Argentina, donde ha vivido muchos años, a Roma. A esta ciudad se dirige el poeta, reclamándole

calor y cariño, ya que es mucho lo que se deja atrás, en España, al otro lado del Atlántico, en la infancia, en la juventud... La obsesiva repetición del «dejé»... subraya ese dato, y el lector comprende que, en realidad, el desenlace del poema (lo que espera de Roma) no importa, pues la cuestión principal radica en lo mucho que ya se ha dejado en el camino:

Lo que dejé por ti

Dejé por ti mis bosques, mi perdida
arboleda, mis perros desvelados,
mis capitales años desterrados
hasta casi el invierno de mi vida.

Dejé un temblor, dejé una sacudida,
un resplandor de fuegos no apagados,
dejé mi sombra en los desesperados
ojos sangrantes de la despedida.

Dejé palomas tristes junto a un río,
caballos sobre el sol de las arenas,
dejé de oler la mar, dejé de verte.

Dejé por ti todo lo que era mío.
Dame tú, Roma, a cambio de mis penas,
tanto como dejé para tenerte.

[RAFAEL ALBERTI, en *Antología poética de la generación del 27*, Castalia, col. Castalia Didáctica, Madrid, 1990, pág. 348]

Por su parte, Rafael Morales apresa el momento mismo en que la nostalgia y la tristeza se apoderan del poeta, cercado por un otoño equívoco (¿meteorológico o vital?). Obsérvese la potencia expresiva de la repetición anafórica de «ahora», reforzada por la presencia de verbos en presente. La necesidad de encontrar asideros en el recuerdo se hace acuciante y domina todo el poema; pero al lector eso no se le desvela hasta cerca del final (diferir la información principal es un recurso bien empleado aquí), de modo que la única certeza de quien lee tantos *ahora* es la sensación de urgencia que se comunica. Otras

anáforas y algunos paralelismos acumulan pérdidas vitales, lo que explica la tristeza del poeta:

Ahora que el otoño me unce a su tristeza

Ahora que el otoño me unce a su tristeza,
ahora que imperturbable me arrastra a sus carriles
y empuja como un río de implacables espadas;
ahora que me sumerge en su mapa de niebla
y va borrando terco los nombres y las cosas
en las que yo cantaba,
por las que yo esperaba,
por las que yo vivía;
ahora que en mi cuerpo golpean los adioses
como pájaros muertos caídos desde el aire,
como largos pañuelos de oscuros emigrantes;
ahora entro y me busco en el recuerdo,
mientras llueve en el parque,
y no me encuentro,
perdido en la memoria,
niño solo
buscando una esperanza.

[RAFAEL MORALES: *Obra poética*, Espasa Calpe, col. Selecciones Austral, Madrid, 1982, pág. 227]

5.2.2. **Esquemas de contraste**

Hay poemas que se estructuran en torno al contraste de conceptos, subrayado casi siempre por medios formales. Es el tipo de organización que encontramos en el *Romance del prisionero* (pág. 52), donde se contraponen dos realidades y se marca el contraste con la conjunción *sino*.

En ocasiones, este tipo de estructura es una variante del paralelismo; si nos referimos a ella por separado, es en razón de su frecuencia y su gran expresividad. El poeta, al presentar dos realidades antagónicas, llama la atención sobre el dramatismo de un sentimiento o una situa-

ción, la contradictoria condición humana, la preponderancia de una realidad frente a otra, la perplejidad de quien se enfrenta a un dilema, etcétera. El procedimiento es también frecuente en la prosa narrativa y en los ensayos y textos argumentativos: exponer juicios o creencias que contrastan entre sí es un eficaz método para alumbrar conclusiones.

Veamos dos ejemplos poéticos. El primero pertenece a Bécquer, escritor que mostró una notable predilección por esta forma de organizar el texto:

> Tú eras el huracán y yo la alta
> torre que desafía su poder:
> ¡tenías que estrellarte o que abatirme!
> ¡No pudo ser!
>
> Tú eras el océano y yo la enhiesta
> roca que firme aguarda su vaivén:
> ¡tenías que romperte o que arrancarme!
> ¡No pudo ser!
>
> Hermosa tú, yo altivo: acostumbrados
> uno a arrollar, el otro a no ceder:
> la senda estrecha, inevitable el choque...
> ¡No pudo ser!
>
> [GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER: *Rimas*, ed. cit., pág. 137]

El poema se estructura sobre el paralelismo, la anáfora y la antítesis: la información progresa en las dos primeras estrofas siguiendo una forma sintáctica similar y enfrentando realidades opuestas que ejemplifican, de manera figurada, lo que el poeta afirma en la tercera estrofa: la relación amorosa fracasó por lo que podríamos llamar incompatibilidad de caracteres.

Observemos la eficacia de las imágenes que Bécquer emplea para mostrar ese choque. Y notemos que la aparente sencillez del texto esconde una meditada disposición estructural y una cuidadosa selección del léxico (también los significados de las palabras más importantes contrastan entre sí); es decir, que en el poema encontramos todo un ejercicio de estilo.

El segundo ejemplo corresponde a Juan Ramón Jiménez. Es un poema justamente famoso, que expresa el desgarramiento que supone la certeza de la muerte, o de la finitud de la vida, con un dramático lirismo. Respetamos, como es costumbre, la peculiar ortografía del autor:

El viaje definitivo

... Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros
cantando;
y se quedará mi huerto, con su verde árbol
y con su pozo blanco.

Todas las tardes, el cielo será azul y plácido;
y tocarán, como esta tarde están tocando,
las campanas del campanario.

Se morirán aquellos que me amaron;
y el pueblo se hará nuevo cada año;
y en el rincón aquel de mi huerto florido y encalado,
mi espíritu errará, nostáljico...

Y yo me iré; y estaré solo, sin hogar, sin árbol
verde, sin pozo blanco,
sin cielo azul y plácido...
Y se quedarán los pájaros cantando.

[J. R. JIMÉNEZ: *Selección de poemas*, Castalia, col. Clásicos Castalia, Madrid, 1987, págs. 102-103].

El texto está escrito desde el presente pero se refiere al futuro y evoca lo inevitable: la muerte (el título es una frase hecha que no deja lugar a dudas sobre el tipo de *viaje* del que se habla). El poeta lamenta no poder disfrutar siempre de la belleza natural y de los afectos personales. Hay una realidad que permanecerá y otra que desaparecerá (reparemos en la extraordinaria fuerza comunicativa del futuro verbal): el contraste entre una y otra, resaltado por paralelismos, anáforas y antítesis, es la clave del texto y hace sentir al poeta una suerte de nostalgia por adelantado.

El lector capta el dramatismo del texto gracias al recurso de presentar como antagónicas, inevitablemente antagónicas, la existencia humana y la natural. Y es la conciencia de que nuestra vida resulta fugaz la que confiere al paisaje una belleza intensísima: todo parece estar descrito de forma obvia (*árbol verde*, *pozo blanco*, *cielo azul y plácido*), pero las palabras adquieren aquí una resonancia que no pueden explicar los libros de gramática.

5.2.3. **Monólogos, diálogos, divagaciones**

Generalmente, la voz del poeta nos llega en primera persona. En el poema habla un *yo* que expone ideas y sentimientos en tono íntimo. Por eso el lector (aunque se sepa ante una realidad que reside sólo en el poema) experimenta una sensación de cosa vivida, de autenticidad, que raramente comunica ningún otro tipo de texto literario. La poesía se nos ofrece con la calidez de un testimonio.

En ocasiones, el *yo* del poeta se desdobla en un *tú* que representa a la primera persona en una especie de juego que todos practicamos alguna vez («¡Qué cara tienes hoy, amigo!», nos decimos ciertas mañanas al mirarnos al espejo). Ese falso *tú*, que aparece también ocasionalmente en textos narrativos, produce un peculiar efecto de confidencia, útil para objetivar reflexiones como hace Cernuda en este poema escrito en el exilio; obsérvese cómo el supuesto interlocutor se convierte en elemento estructural del texto:

Peregrino

¿Volver? Vuelva el que tenga,
Tras largos años, tras un largo viaje,
Cansancio del camino y la codicia
De su tierra, su casa, sus amigos,
Del amor que al regreso fiel le espere.

Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,
Sino seguir libre adelante,
Disponible por siempre, mozo o viejo,

Sin hijo que te busque, como a Ulises,
Sin Itaca que aguarde y sin Penélope.

Sigue, sigue adelante y no regreses,
Fiel hasta el fin del camino y tu vida,
No eches de menos un destino más fácil,
Tus pies sobre la tierra antes no hollada,
Tus ojos frente a lo antes nunca visto.

[LUIS CERNUDA: *Poesía completa*, Barral editores, Barcelona, 1977, pág. 509]

Más habituales son los textos en los que el poeta se dirige a una segunda persona que forma parte de la ficción, y con la que aparentemente habla. Ese *tú* siempre silencioso (salvo en los poemas realmente dialogados, muy infrecuentes), casi inexcusable en la poesía amorosa, permite organizar el texto en torno a una doble referencia: la del *yo* y la de la persona amada, cuyas realidades son exclusivamente literarias. La ilusión poética queda subrayada por poemas como aquél de Pedro Salinas que comienza:

Para vivir no quiero
islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta:
vivir en los pronombres!

* * *

Otras veces, el *yo* elige una forma distinta de organizar la expresión de la intimidad: el monólogo. El poeta habla de sí mismo o consigo mismo; y es otro dato que nos contagia la sensación de verdad, pues las personas practicamos con frecuencia lo que Antonio Machado confesaba en verso conocido: «Converso con el hombre que siempre va conmigo.» El poema se articula entonces como mensaje unidireccional, pero permite a cada lector sentirse interlocutor único y privilegiado.

Cuando el poeta comunica sentimientos inciertos, exponentes de una situación de perplejidad o de un ánimo suspenso, el texto se pue-

bla de balbuceos, contradicciones, puntos suspensivos, palabras como *pero, quizás, tal vez*, reticencias, preguntas retóricas... etc.

En pocos poemas se ha expresado de forma tan afortunada la incertidumbre de quien vive en la frontera del amor, el desamor y el olvido, como en el *Poema 20* de Pablo Neruda:

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Escribir, por ejemplo: «La noche está estrellada,
y tiritan, azules, los astros, a lo lejos.»

El viento de la noche gira en el cielo y canta.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Yo la quise, y a veces ella también me quiso.

En las noches como ésta la tuve entre mis brazos.
La besé tantas veces bajo el cielo infinito.

Ella me quiso, a veces yo también la quería.
Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos.

Puedo escribir las versos más tristes esta noche.
Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.

Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella.
Y el verso cae al alma como al pasto el rocío.

Qué importa que mi amor no pudiera guardarla.
La noche está estrellada y ella no está conmigo.

Eso es todo. A lo lejos alguien canta. A lo lejos.
Mi alma no se contenta con haberla perdido.

Como para acercarla mi mirada la busca.
Mi corazón la busca, y ella no está conmigo.

La misma noche que hace blanquear los mismos árboles.
Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.

Ya no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.
Mi voz buscaba el viento para tocar su oído.

De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.
Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.

Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.
Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.

Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos,
mi alma no se contenta con haberla perdido.

Aunque éste sea el último dolor que ella me causa,
y éstos sean los últimos versos que yo le escribo.

[PABLO NERUDA: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Bruño, col. Anaquel, Madrid, 1994, págs. 96-97].

El monólogo del *yo* se convierte en este caso en divagación, y de ahí la estructura característica del texto: escrito en versos largos y pausados, lentos, que parecen tener la mágica capacidad de representar la pesadumbre, el poema se organiza en torno a un ir y venir de sentimientos enfrentados y de abiertas contradicciones.

La aparente falta de organización lógica es, precisamente, la clave de su estructura: la abundancia de pausas, la presencia, una tras otra, de sensaciones que no parecen guardar relación entre sí, las afirmaciones inmediatamente puestas en duda por la misma persona que las hace..., reflejan muy bien el desordenado fluir del pensamiento en una situación como la que Neruda evoca. Los versos finales cierran el texto, pero no la divagación, en la que el lector se ha introducido ya de lleno: lo suficiente como para saber que éstos no serán los últimos versos que el poeta *le* escriba.

5.2.4. **Del *yo* al *nosotros* y a la inversa**

Finalmente, nos ocuparemos de las composiciones que se estructuran en torno al tránsito del *yo* al *nosotros*, o al revés. En cierta manera, todo texto poético se mueve entre ambas esferas: el poeta es

un individuo que siente y también una voz que indaga en la realidad compartida con sus semejantes. Pero hablamos ahora de textos que, expresamente, relacionan la intimidad y la experiencia común, de modo que del contacto entre ambas surge la reflexión.

A veces el poeta constata una verdad general para trazar después un paralelo con sentimientos, desazones o dudas particulares. Obsérvese cómo, en la siguiente rima de Bécquer, el tránsito lo marcan el vocativo *mujer*, que da un giro personal a los dos versos finales, y el cambio de tono desde la aseveración a la pregunta. Todo ello nos permite deducir que al poeta no le inquieta el amor en general, como parece al principio, sino *un* amor: el que se ha desvanecido entre los dos. La organización del texto es, por tanto, la clave temática:

> ¡Los suspiros son aire y van al aire!
> ¡Las lágrimas son agua y van al mar!
> Dime, mujer, cuando el amor se olvida,
> ¿sabes tú a dónde va?
>
> [BÉCQUER: *Rimas,* ed. cit., pág. 135]

En otras ocasiones el *yo* procede a la inversa: hace una consideración de valor general tras exponer un sentimiento íntimo en el que acabamos viendo un reflejo de la experiencia colectiva. Tal sucede en el texto siguiente, un buen modelo para el análisis:

> *Cumpleaños*
>
> Yo lo noto: cómo me estoy volviendo
> menos cierto, confuso,
> disolviéndome en aire
> cotidiano, burdo
> jirón de mí, deshilachado
> y roto por los puños.
>
> Yo comprendo: he vivido
> un año más, y eso es muy duro.
> ¡ Mover el corazón todos los días
> casi cien veces por minuto!

Para vivir un año es necesario
morirse muchas veces mucho.

[ÁNGEL GONZÁLEZ: *Poemas*,
Cátedra, col. Letras Hispánicas, Madrid, 1988, pág. 36]

Parece claro el sentimiento trasladado por el poeta: el paso del tiempo deja señales dolorosas.

¿Qué relación mantienen tema y estructura? Anotemos los detalles más característicos de su organización: hay tres grupos de versos que tienen distintas medidas y el número de versos de cada grupo disminuye del primero al último: 6, 4 y 2. En cuanto al contenido, el poema comienza expresando sensaciones personales (*Yo lo noto, yo comprendo*) y termina enunciando una idea general (*Para vivir un año...*).

Se advierte, pues, un paso de lo particular a lo general, cosa que confirman los verbos: en los últimos cuatro versos aparecen en infinitivo, forma no personal, en contraste con la primera persona empleada antes. Otros datos que subrayan el cambio de referencias son la progresiva sencillez expresiva (frente a las complejidad estilística del comienzo, el final destaca por su concisión y recuerda el lenguaje proverbial, tan sintético y generalizador) y la disminución del número de versos que forman cada grupo: las verdades que se presentan como universales necesitan menos explicación que las sensaciones íntimas.

De esta manera, la estructura del poema presta un soporte idóneo a la reflexión que contiene: el *yo* que nos habla trasciende su circunstancia —ha cumplido años— y expresa un pensamiento de alcance universal sobre la huella que deja el transcurso del tiempo en las personas —¡hasta cuesta mover el corazón!—. El lector se siente directamente aludido por los versos finales y no puede sino compartir la amarga tarta de cumpleaños a que el poeta lo convida.

6. CUESTIÓN DE ESTILO: JUEGO DE PALABRAS

La personalidad de un texto literario, aquello que le confiere una identidad, reside en buena medida en su creatividad lingüística. Es decir, en el grado de individualidad que muestre su autor al utilizar la lengua. Recuérdense las palabras de Jean Paul Sartre que citábamos

al comenzar la segunda parte de este libro: plasmar las cosas de una determinada manera es lo que define al escritor.

De modo que la literatura es, sobre todo, forma: no tanto lo que un texto dice sino su concreción en una manera de decir. Éste es el verdadero factor discriminatorio en un escrito: no es fácil hablar de algo nuevo, idear un asunto que no haya sido ya tratado; sin embargo, cabe abordarlo con personalidad y trasladarlo al papel de tal manera que, por su expresividad, parezca nuevo. Sólo los grandes creadores consiguen realmente un estilo propio, que puede adjetivarse inequívocamente: cervantino, galdosiano, becqueriano; pero todos tratan de encontrar una voz peculiar que se diferencie en algo perceptible de los muchos *ecos* heredados.

La búsqueda consciente de un estilo es, pues, lo que distingue a la lengua literaria. Ésta tiene una *función poética* (también denominada *estética*), pues llama la atención sobre la manera de decir. El escritor es una conciencia vigilante dispuesta a aprovechar las posibilidades expresivas que ofrece el idioma, parte de las cuales usamos los hablantes a diario de forma inadvertida, con sólo poner en juego nuestro instinto lingüístico.

La función poética domina en la comunicación cuando subrayamos hiperbólicamente el mensaje y decimos «Estoy muerto» para hablar de nuestro cansancio; cuando elegimos una fórmula entre varias posibles y decidimos si alguien está «grueso», «gordo», «rellenito» o «como un cerdo»; cuando aseguramos, recurriendo a una metáfora humorística, que tal persona «está mal de la azotea», etc. Pero las más de las veces no hacemos sino emplear imágenes gastadas, convertidas en clichés, ajenas a la creatividad que caracteriza el uso literario de la lengua.

El único lenguaje que busca también de manera consciente los efectos de la función poética es el de la propaganda en todas sus vertientes, y de forma muy especial en el campo publicitario. A diferencia de la lengua literaria, la publicitaria tiene una intención inmediata: persigue la utilidad, pretende convencer al receptor. Como las exigencias de un mercado cada vez más competitivo han aguzado el ingenio de los técnicos en lenguaje publicitario, en las próximas páginas recurriremos a algunos ejemplos provenientes de él para ilustrar determinados efectos estilísticos.

* * *

Los manuales de retórica estudian un repertorio amplísimo de recursos destinados a embellecer el discurso. No se trata aquí de repetirlos, ni es nuestro propósito enumerar fenómenos por enumerarlos. Como hemos hecho hasta ahora, llamaremos la atención sobre determinados aspectos del uso de la lengua que la literatura ha venido empleando con eficacia y cuyo conocimiento ayuda a mejorar la calidad de la lectura. Seleccionamos, pues, los fenómenos que más directamente atañen a la comprensión del texto y prescindimos de los que sólo interesan a una disciplina académica. Analizaremos su función expresiva y su relación con el sentido general del mensaje en poemas o fragmentos narrativos, según la frecuencia con que cada recurso aparece en uno u otro género.

Nos ocuparemos sucesivamente de los diversos planos de la lengua: el sonoro, el del significado y el morfosintáctico.

6.1. El plano sonoro

6.1.1. **El ritmo en el verso**

Lo que diferencia sustancialmente al verso de la prosa es el ritmo, es decir, la repetición de fenómenos a intervalos regulares. Los factores que más contribuyen a marcar el ritmo en los versos son la medida, la rima, las pausas y el acento rítmico. Aunque no podemos ocuparnos aquí de realizar un estudio métrico, nos interesa detenernos un momento, sobre todo en el fenómeno de la acentuación.

Los acentos rítmicos de un verso pueden no coincidir con los acentos prosódicos (los que corresponden a cada palabra de acuerdo con la fonética del idioma). Y ello porque se subordinan a un esquema musical que el poeta elige y que puede dar lugar a que dos versos de la misma medida tengan una cadencia diferente.

Observemos el efecto musical que distingue, por ejemplo, a estos dos endecasílabos:

¿Dónde la hermana dirige sus huellas? (Villaespesa)
En tanto que de rosa y azucena (Garcilaso)

El primer verso, de ritmo muy marcado, es el llamado *endecasílabo de gaita gallega,* y tiene acentos en las sílabas 1ª, 4ª, 7ª y 10ª; el segundo, de discurrir más suave, es una de los tipos de *endecasílabo común,* con acentos en las sílabas 2ª, 6ª y 10ª. El endecasílabo de Villaespesa no suele combinarse en un poema más que con otros del mismo ritmo; el de Garcilaso, en cambio, permite alternar con alguna variedad distinta de endecasílabo común.

En todo caso, interesa anotar que el ritmo es, en ocasiones, determinante. Muchos poetas de principios de este siglo, como los modernistas en España e Hispanoamérica, escribieron versos de ritmo y medidas que eran inhabituales, decididos como estaban a renovar la tradición poética. Los versos de Rubén Darío tienen siempre una cuidada musicalidad, que los colorea y los llena de sugestiones; tal sucede con los famosos alejandrinos de su «Sonatina», evocadores del mundo de los cuentos:

La princesa está triste... ¿qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro;
y en un vaso, olvidada, se desmaya una flor.

[RUBÉN DARÍO: *Prosas profanas y otros poemas,* Castalia, col. Clásicos Castalia, Madrid, 1988, pág. 97]

En esta acotación de la *Farsa y licencia de la reina castiza* de Valle-Inclán, la brevedad de los versos, la rima consonante marcadísima y los acentos se alían para conseguir un efecto casi visual:

Rechina una puerta:
sale repentino
un viejo ladino
que estaba detrás.
Y enfrente aparece,
torciendo el mostacho,

otro mamarracho
al mismo compás.

En este otro ejemplo, procedente de la misma obra, el ritmo subraya con eficacia el escalofrío erótico de la reina, pintada como animal en celo, ante uno de sus amantes (obsérvese además la expresividad del léxico utilizado por el escritor):

Lucero se precia con toses de guapo,
ríe la comadre feliz y carnal,
y un temblor cachondo le baja del papo
al anca fondona de yegua real.

[VALLE-INCLÁN: *Tablado de marionetas,*
Ed. Aguilar, Madrid, 1970, págs. 187 y 166].

Unamuno juega con la repetición de palabras esdrújulas y de sonidos rotundos para componer una lista eufónica de nombres de lugares; el texto pretende mostrar la musicalidad y el poder evocador del idioma, ligado a la tierra:

Toponimia hispánica

Ávila, Málaga, Cáceres,
Játiva, Mérida, Córdoba,
Ciudad Rodrigo, Sepúlveda,
Úbeda, Arévalo, Frómista,
Zumárraga, Salamanca,
Turégano, Zaragoza,
Lérida, Zamarramala,
Arramendiaga, Zamora.
Sois nombres de cuerpo entero,
libres, propios, los de nómina,
el tuétano intraductible
de nuestra lengua española.

[MIGUEL DE UNAMUNO: *Poemas de los pueblos de España,*
Cátedra, col. Letras Hispánicas, Madrid, 1977, pág. 171]

En un poema de *Que trata de España,* Blas de Otero convierte la frase «Tierra de Campos, parda tierra de tristes campos» (cuya musicalidad está fuera de duda incluso escrita así) en cuatro versos llenos de posibilidades rítmicas que afectan, incluso, a la interpretación del pasaje:

Tierra
de Campos, parda
tierra de tristes
campos.

Obsérvese que hay, apenas disimulados, dos heptasílabos de ritmo muy marcado, con acentos en 1ª, 4ª y 6ª: «Tierra de Campos parda / tierra de tristes campos.» Pero el poeta nos obliga a leerlos de otra forma y fija nuestra atención sobre un pentasílabo muy intencionado: «tierra de tristes.» Son cuatro versos muy elaborados, en los que además hay una expresiva repetición de los sonidos de la *t* y de la *r*.

En fin: Carlos Bousoño escribe en versos brevísimos esta biografía fugaz de alguien, cuya vida parece volar y despeñarse por la acumulación de agudas y de pausas violentas, a lo que se une la contundencia inapelable de las formas verbales. Es el ritmo el que traslada al lector la sensación de fugacidad vital que el poeta evoca:

Biografía

Nació.
Salió.
Se capacitó.
Regresó.
Abrió la puerta y la cerró.
Miró.
Salió.
Reflexionó.
Volvió.
Encendió
la luz que luego apagó.
Cuidadosamente cogió

la manzana que no se comió,
y escogió
una silla donde se sentó.
No miró:
recapacitó.
Marchó. Regresó.
Sopló
y desapareció.

[CARLOS BOUSOÑO: *Antología poética (1945-1973)*, Plaza y Janés, Barcelona, 1976, pág. 307]

6.1.2. **La aliteración**

La repetición intencionada de sonidos idénticos o similares, fenómeno conocido como aliteración, es uno de los recursos sonoros más frecuentes en español. Tiene la virtud de subrayar el contenido, como hace un rotulador sobre el papel, y, en consecuencia, atrae la atención del lector sobre el pasaje así destacado.

Aun cuando el receptor no sea consciente de la llamada de atención, ésta surte su efecto: el instinto idiomático del hablante registra el fenómeno, como registra otros usos peculiares de la lengua. Precisamente, esa falta de conciencia es explotada por los mensajes publicitarios, que aprovechan la expresividad de la aliteración para reforzar sus consignas y convencer al consumidor (cuanto menos consciente sea éste de que se está orientando su voluntad, más eficaz resulta el intento).

Enunciados como «Renault 19, fuerza emergente» o «Nuevo Range Rover. Garras de acero con guantes de seda», destacan el sonido fuerte que caracteriza fonéticamente a las marcas que se anuncian, pero sugieren, al tiempo, la potencia de los vehículos; potencia que, en el segundo caso, se hace compatible con la suavidad sugerida por las *eses:* el consumidor capta la oferta de un vehículo poderoso («garras de acero») pero confortable («guantes de seda»).

En la lengua literaria, la aliteración suele aparecer junto a otros subrayados que aumentan la expresividad fonética. En los poemas

que reproducíamos anteriormente, la aliteración se añadía a los efectos rítmicos: en los versos de Unamuno se repite la *z* y en los de Blas de Otero la *r* y la *t*, como ya advertimos.

Blas de Otero es, por cierto, uno de los poetas que mejor han trabajado el plano fonético de los versos. He aquí un texto que parece escrito como si de un «poema para viento» se tratara y debiera escucharse, más que leerse:

En el principio

Si he perdido la vida, el tiempo, todo
lo que tiré, como un anillo, al agua;
si he perdido la voz en la maleza,
me queda la palabra.

Si he sufrido la sed, el hambre, todo
lo que era mío y resultó ser nada,
si he segado las sombras en silencio,
me queda la palabra.

Si abrí los labios para ver el rostro
puro y terrible de mi patria,
si abrí los labios hasta desgarrármelos,
me queda la palabra.

[BLAS DE OTERO: *Expresión y reunión*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, pág. 102]

Entre las aliteraciones que contiene el poema, la más notable es la que se produce en el séptimo verso:

si he segado las sombras en silencio

La abundancia de *eses* produce un siseo, ostensible si leemos en voz alta: el sonido del verso se aproxima al que emitimos para rogar silencio y el texto alcanza mayor expresividad; la imagen acústica resulta tan gráfica que casi se nos permite *ver* ese deslizamiento silencioso de que nos habla el poeta.

Pero hay otras aliteraciones. En la última estrofa, la repetición de sonidos fuertes, abruptos (*abrí, rostro, terrible, patria, desgarrármelos, palabra*), tiñe de dramatismo la desgarrada voz del poeta. También hay que citar el tercer verso («si he perdido la voz en la maleza»), donde se juega con un sonido, el de la *zeta,* que llena la boca. A este respecto, terminemos citando a Antonio Machado, que en estos versos acumula ese sonido hasta macizar el texto:

> Mas otra España nace,
> la España del cincel y de la maza,
> con esa eterna juventud que se hace
> del pasado macizo de la raza.

6.1.3. **La onomatopeya y otros juegos fonéticos**

En nuestro idioma, y en todos, existen algunas palabras que imitan un sonido o un movimiento natural: son las onomatopeyas. En términos como *tic-tac, quiquiriquí, vaivén* o *zigzaguear,* la relación entre el significado y el significante tiene una motivación de la que carece, en general, la lengua.

Las onomatopeyas se utilizan con profusión, sobre todo, en los poemas y cancioncillas infantiles. Pero el afán lúdico (que también interesa al arte) lleva a veces a los escritores a proponer verdaderos divertimentos basados en las sugestivas evocaciones que pueden contener los sonidos. Así como las brujas de los cuentos de hadas ocultan su misterio tras los *abracadabras,* algunos creadores, en vez de describir la belleza oculta de las cosas, la recrean con un juego fonético.

Tal es el intento de Rafael Alberti en este pasaje de un poema que pretende poner en palabras el mundo abigarrado de los cuadros del pintor holandés «El Bosco»; no se trata de mostrar la realidad, sino de suscitar vagas sensaciones mediante neologismos, términos desfigurados y onomatopeyas que han perdido la relación lógica entre significante y significado (algunos estudiosos llaman a estas últimas palabras *jitanjáforas,* denominación que, como el fenómeno mismo, es un puro juego fonético):

El diablo hocicudo,
ojipelambrudo,
cornicapricudo,
perniculimbrudo
y rabudo,
zorrea,
pajarea,
mosquiconejea,
humea,
ventea,
peditrompetea
por un embudo.
[...]
Virojo, pirojo,
diablo trampantojo.

El diablo liebre,
tiebre,
notiebre,
sipilipitiebre,
y su comitiva
chiva,
estiva,
sipilipitriva,
cala,
empala,
desala,
traspala,
apuñala
con su lavativa.

[RAFAEL ALBERTI: *Poesía (1924-1967)*, Aguilar, Madrid, 1977, págs. 729-730]

Y es el caso que la magia de un lenguaje creativo y disparatado, combinado con el ritmo frenético de los versos cortos, consigue hacernos ver la danza diabólica.

6.2. El plano del significado

6.2.1. **Selección del léxico**

Como advertíamos en el capítulo inicial de este libro, la literatura no requiere un lenguaje especial: no existe un léxico propiamente literario frente a otro que no lo sea, sino que cualquier palabra puede alcanzar, en un texto, valor poético.

Pero la historia de la cultura muestra que, en momentos determinados, una serie de palabras adquieren prestigio estético y tienen un uso privilegiado en los textos literarios; la tendencia del creador a renovar la lengua, así como la adopción de ciertos modelos culturales, explican el hecho. Ese vocabulario especial cambia con el paso del tiempo, no sin dejar en parte su huella en el patrimonio idiomático.

En consecuencia, es posible significar algunos términos como característicos de una época o un movimiento. Incluso un mediano conocedor de la historia literaria puede decubrir un cierto *aire de familia* en palabras de uso corriente: adjetivos como *lánguido, cándido, gentil* o *argentino* conservan aún su perfume modernista; términos como *delirio, melancolía, frenesí* o *ilusorio* recuerdan el gusto romántico. El eclecticismo que caracteriza en nuestro siglo tanto a la literatura como a las demás artes ha roto el afán por buscar un léxico exclusivo; al contrario, la libre entrada del vocabulario coloquial en la esfera literaria es, posiblemente, uno de los rasgos característicos de la contemporaneidad.

Por otro lado, hay escritores de estilo muy peculiar en cuyos textos se advierte un cuidadoso empeño en la selección del léxico; sus lectores no tardan en familiarizarse con él y en reconocer su debilidad por tal o cual tipo de palabras. Es conocido el gusto de Unamuno por los juegos conceptuales, por el uso de regionalismos y por la utilización de las palabras según su sentido etimológico; Azorín muestra un amoroso esmero en el uso de un vocabulario de honda raíz castellana, preciso y rico en matices, adecuado para su empeño de distinguir cada objeto por su nombre; Góngora tiende al aristocraticismo léxico e introduce gran cantidad de cultismos en sus poemas, etc.

El conocimiento de tales extremos facilita, sin duda, la comprensión de los textos, pero informa principalmente sobre la ideología y

la estética de un periodo literario; es decir, sirve más al interesado por la historia de los estilos y los movimientos artísticos que al lector medio. En todo caso, y puesto que las palabras trasmiten una visión de la realidad, resulta ilustrativo comprobar la evolución de los gustos y de las actitudes ante la vida poniendo en paralelo textos característicos de épocas diferentes.

Las tres descripciones que siguen pintan la belleza femenina con arreglo a los tópicos literarios de las respectivas épocas. La lectura permite constatar que ciertos cánones de belleza permanecen, se objetivan en el ideal estético (la palidez, el cabello rubio, la frialdad de una hermosura que sólo en el caso de Rubén Darío insinúa tonos cálidos); lo que cambia es la atmósfera peculiar en que el escritor coloca a la criatura.

En ese entorno se proyecta la subjetividad, la peculiar manera de concebir la realidad idealizada: el equilibrio de los endecasílabos de Garcilaso dibuja la plenitud de una belleza serena pero pasajera; el personaje que habla en el texto de Bécquer enlaza la hermosura con el misterio, con el mundo de los sueños y de los ideales secretos; Rubén, en fin, introduce morbidez en la descripción, que se tiñe de un erotismo refinado muy del gusto del fin de siglo:

1.

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena;

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera,
por no hacer mudanza en su costumbre.

[GARCILASO DE LA VEGA: *Poesías completas*, ed. cit., pág. 90]

2.

[...] aquella nocturna y fantástica visión que se dibujaba confusamente en la penumbra de la capilla, como esas vírgenes pintadas en los vidrios de colores que habréis visto alguna vez destacarse a lo lejos, blancas y luminosas, sobre el oscuro fondo de las catedrales. Su rostro ovalado, en donde se veía impreso el sello de una leve y espiritual demacración; sus armoniosas facciones, llenas de una suave y melancólica dulzura; su intensa palidez, las purísimas líneas de su contorno esbelto, su ademán reposado y noble, su traje blanco y flotante, me traían a la memoria esas mujeres que yo soñaba cuando casi era un niño. ¡Castas y celestes imágenes, quimérico objeto del vago amor de la adolescencia!

[GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER: *Leyendas*,
Bruño, col. Anaquel, Madrid, 1991, pág. 86]

3.

Ya tenía quince años y medio Inés. La cabellera dorada y luminosa al sol era un tesoro. Blanca y levemente amapolada, su cara era una creación murillesca si se veía de frente. A veces, contemplando su perfil, pensaba en una soberbia medalla siracusana, en un rostro de princesa. El traje, corto antes, había descendido. El seno, firme y esponjado, era un ensueño oculto y supremo; la voz, clara y vibrante, las pupilas azules inefables, la boca llena de fragancia, de vida y de color púrpura. ¡Sana y virginal primavera!

[RUBÉN DARÍO: *Azul...*, Espasa Calpe,
col. Austral, Madrid, 1972, pág. 82]

6.2.2. La metáfora

La imaginación de los hablantes es inagotable. Su creatividad lingüística obedece a muchas razones: necesidad de explicar sentimien-

tos difíciles de trasladar a los demás, intuiciones, tendencia al humorismo... Esas y otras circunstancias llevan a dislocar el recto sentido de las palabras en busca de mayor vehemencia: «Te doy mi corazón», «Tienes un corazón de oro», «Tienes la cabeza llena de pájaros», «Tu pelo es de seda», etc.

Cuando decimos cosas así, utilizamos las palabras con un sentido distinto al que les corresponde, empleamos *tropos*. El más importante de los tropos, y el de mayores posibilidades estéticas, es la metáfora, que en su forma más tradicional es un tropo basado en la relación de semajanza que hay entre dos términos, uno real (cabello rubio, amarillo) y otro imaginario (oro, metal amarillo): *cabellos de oro.*

En realidad, la lengua es netamente metafórica. Se ha dicho, incluso, que el idioma es tan inexacto que sólo con la metáfora podemos aspirar a ser un poco precisos: una forma de subrayar la capacidad de crear significados por intuición y subjetividad que tiene el lenguaje metafórico. En su libro *Heterodoxia,* escribe Ernesto Sábato:

> Es imposible hablar o escribir sin metáforas, y cuando parece que no lo hacemos es porque se han hecho familiares hasta el punto de hacerse invisibles: nadie advierte que nos expresamos figuradamente cuando decimos que «los años corren» o «el valle se inclina». Basta alterar apenas algunas de las metáforas más habituales para notar hasta qué punto son (eran) audaces: basta tomar la sosegada expresión «los árboles arrojan sombra» y transformarla en su equivalente lógico «los árboles nos tiran con sombra».
>
> [ERNESTO SÁBATO: *Hombres y engranajes. Heterodoxia,* Alianza Editorial, Madrid, 1973, pág. 182]

La familiaridad de que habla Sábato es uno de los problemas que debe eludir el creador, obligado a buscar imágenes nuevas, no gastadas. La literatura contemporánea, o mejor, la poesía, ha trasformado la naturaleza de la metáfora hasta convertirla, en palabras de Pedro Salinas, en un «acto poético puro»: una nueva forma de percepción que no brota de la semejanza lógica entre dos realidades, sino de una intuición que busca un lenguaje capaz de recrear la realidad. Esa búsqueda explica la destacada presencia de la imagen irracional en la

poesía de nuestro tiempo: metáforas que obligan al lector a convertirse, a su vez, en intérprete intuitivo del texto.

En los siguientes pares de versos de García Lorca, hay una serie de metáforas de complejidad diversa: van desde una cierta expresión lógica a la franca irracionalidad. El lector debe realizar una operación mental diferente para interpertar unas y otras, porque el oficio de leer consiste en adaptarse al juego que propone el creador en cada texto (los dos últimos ejemplos exigen la lectura completa de los poemas correspondientes):

Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora
(*Los gallos cantan anunciando el amanecer*)

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos
(*La luna parece estar vestida con amplias enaguas blancas*)

Cuando las estrellas clavan
rejones al agua gris
(*El reflejo de las estrellas penetra en el agua como un rejón*)

Algunas veces el viento
es un tulipán de miedo
(*¿?*)

La piedra es una frente donde los sueños gimen
sin tener agua curva ni cipreses helados
(*¿?*)

6.2.3. **La hipérbole**

En la vida cotidiana recurrimos a exagerar la expresión de la realidad para enfatizar nuestras afirmaciones. Ese recurso se denomina hipérbole y es muy frecuente en el habla coloquial española, que tiende a hacer mayor lo que es grande y menor lo que es pequeño: «¡Te lo he dicho mil veces!», «¡No tengo ni una perra!».

Esta práctica pone de manifiesto lo mucho que cuenta la subjetividad del hablante en la conversación: no tratamos de trasmitir la realidad como es, sino como la sentimos. En esto, otra vez el uso individual de la lengua se aproxima a su uso literario. Pero, mientras en la vida cotidiana la hipérbole se manifiesta principalmente a través de frases hechas, de fórmulas acuñadas como las que hemos utilizado en el párrafo anterior (o de invenciones ingeniosas que, de inmediato, hacen fortuna y se convierten en nuevos clichés), la lengua literaria emplea la hipérbole con una marcada tendencia a la creatividad.

Recurrimos a la hipérbole, sobre todo, en la expresión del amor y otros sentimientos aledaños y en situaciones de tipo burlesco, irónico o humorístico. Un hablante cualquiera no duda en utilizar frases hechas porque su única intención es manifestar un sentimiento, darlo a conocer a su interlocutor («Te quiero más que a mi vida») o trasladar al otro su visión subjetiva y desenfadada de la realidad («Fulano no ve tres en un burro»). El creador, en cambio, busca la imagen nueva, se coloca en un ángulo antes no utilizado, para que su hallazgo se proyecte en el lector y encuentre en él una caja de resonancia; la expresividad del texto literario se actualiza permanentemente en quien lo lee.

El valor de la hipérbole creadora queda de manifiesto en estas greguerías de Ramón Gómez de la Serna, que nos enseñó a mirar la realidad de otra manera: «Cuando el armario está abierto toda la casa bosteza»; «Aquel retrato miraba y parecía hablar; no le faltaba más que toser»; «Las monjas tienen los senos cóncavos»; «El sapo se sabe tan feo que sólo sale de noche». O en estas imágenes de Pablo Neruda: «Para mi corazón basta tu pecho, / para tu libertad bastan mis alas»; «A nadie te pareces desde que yo te amo»; «Desnuda eres pequeña como una de tus uñas»; «Dos amantes dichosos no tienen fin ni muerte, / nacen y mueren muchas veces mientras viven, / tienen la eternidad de la naturaleza».

El recurso es imprescindible en textos de tono burlón como ciertas descripciones que exageran los rasgos de la realidad con afán caricaturesco. La literatura española ha dado grandes talentos descriptivos, pero si hablamos de un retrato hiperbólico, nada mejor que

recurrir a la famosa imagen del licenciado Cabra que nos legó Quevedo. Obsérvese la viveza de las imágenes, originales y sorprendentes como pocas:

> Él era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle, una cabeza pequeña, los ojos avecindados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y escuros, que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes; [...] las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que, de pura hambre, parecía que amenazaba a comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagamundos se los habían desterrado; el gaznate largo como de avestruz, con una nuez tan salida, que parecía se iba a buscar de comer forzada de la necesidad; los brazos, secos; las manos, como un manojo de sarmientos cada una. Mirado de medio abajo, parecía tenedor o compás, con dos piernas largas y flacas.
>
> [FRANCISCO DE QUEVEDO: *El Buscón*, Bruño, col. Anaquel, Madrid, 1991, págs. 74-75]

6.2.4. **Antítesis y paradojas**

Como ya hemos dicho, la antítesis consiste en colocar próximos, de modo que contrasten, términos o frases de sentido opuesto. La idea que se expresa queda resaltada por el artificio lógico:

> Es tan corto el amor y es tan largo el olvido (Neruda)
> Ayer naciste, y morirás mañana (Góngora)

Es un recurso presente en la lírica popular («Mis penas son como ondas del mar, / que unas vienen y otras se van»), pero alcanzó su máximo desarrollo en el Barroco, pues permite un juego conceptual muy del gusto de aquella estética. Así, Lope de Vega define el sentimiento amoroso en un conocido soneto cuyos versos están llenos de antítesis; éste es el primer cuarteto:

> Desmayarse, atreverse, estar furioso,
> áspero, tierno, liberal, esquivo,

alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso.

Por la misma época, la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz muestra las contradicciones amorosas en versos de extrema conceptuosidad:

Al que ingrato me deja, busco amante;
al que amante me sigue, dejo ingrata;
constante adoro a quien mi amor maltrata;
maltrato a quien mi amor busca constante.

La literatura contemporánea no acostumbra a utiliza este fenómeno en estructuras tan marcadas. Bécquer es, quizá, el poeta moderno más proclive a construir sus poemas mediante contrastes: las muchas rimas en que presenta el desamor como resultado de un conflicto entre caracteres le permiten aprovechar los efectos de la antítesis, al punto de significar uno de sus rasgos de estilo más reconocibles:

Nuestra pasión fue un trágico sainete
en cuya absurda fábula,
lo cómico y lo grave confundidos,
risas y llanto arrancan.

Pero la difusión de esta figura estilística en otros usos de la lengua le ha hecho perder eficacia artística. Frecuente en el habla coloquial y en las fórmulas proverbiales («Obras son amores y no buenas razones»), la antítesis se ha extendido, por ejemplo, en el lenguaje periodístico («El presidente se va porque vienen más problemas»); en nombres de establecimientos, asociaciones o grupos; en títulos de obras que recurren al ingenio («El negro que tenía el alma blanca»); y, sobre todo, en el mundo de la publicidad, que emplea el recurso para poner de manifiesto las ventajas de un producto: «AGF Seguros: el mañana se decide hoy»; «Mucho interés por poco dinero»; «Garras de acero con guantes de seda», etc.

Los ejemplos citados muestran con claridad las ventajas del juego de contrastes en frases cortas, que se retienen como consignas;

pero el hablante reconoce una cierta obviedad en el procedimiento si no se utiliza con cautela.

* * *

Emparentada con la antítesis, la paradoja surge de la unión de dos ideas contrapuestas. El significado resultante es nuevo y, generalmente, se deduce mediante una operación mental que permite encontrar la lógica en un aparente sinsentido. A Napoleón se atribuye la frase «Voy despacio porque tengo prisa», con que se refería a la forma de mover los ejércitos para ganar tiempo. Cuando dos conceptos contrarios aparecen íntimamente relacionados en una unidad lingüística, hablamos de una variante de la paradoja llamada *oxímoron:* «alegre tristeza», «silencio sonoro».

Los hablantes utilizamos muchas paradojas, sobre todo para subrayar sentimientos cuya intensidad es difícilmente comunicable («Soy tan feliz que quisiera morirme»), para poner de relieve lo sorprendente o complejo de una situación («Cuanto más te conozco menos sé de ti»), o para manifestar que los extremos se tocan («Quien bien te quiere te hará llorar»).

Como la antítesis, la paradoja resulta eficaz en consignas de todo tipo: un sindicato llamó a la huelga diciendo «Paremos el país para echar a andar»; jóvenes airados manifestaron su descontento con el lema «Sé realista: pide lo imposible»; una obra de teatro se titula «Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario»; una compañía de seguros advierte al cliente de que «La tranquilidad no tiene precio: cómpresela»...

La lengua literaria registra múltiples usos de la paradoja a lo largo de la historia. Está presente en las formas poéticas más elementales, como sucede en esta cancioncilla popular:

No quiero que te vayas,
ni que te quedes,
ni que me dejes sola,
ni que me lleves.
Quiero tan sólo...
Pero no quiero nada:
lo quiero todo.

Los místicos españoles utilizan expresiones paradójicas para tratar de objetivar sentimientos inefables: «Vivo sin vivir en mí / y tan alta vida espero / que muero porque no muero», escribe Santa Teresa; San Juan de la Cruz habla, recurriendo al oxímoron, de «música callada» y «soledad sonora». El lenguaje amoroso, en general, tiende también a la paradoja: Quevedo escribió un soneto en que definía el amor mediante una serie de afirmaciones contradictorias y antitéticas, como puede comprobarse en su primer cuarteto:

> Es hielo abrasador, es fuego helado,
> es herida que duele y no se siente,
> es un soñado bien, un mal presente,
> es un breve descanso muy cansado.

En la literatura contemporánea, debemos subrayar el caso de Miguel de Unamuno, que mostró una rara afición a la paradoja, quizás porque, como él dijo, fue un hombre de contradicción y de pelea: «Hay recuerdos de cosas futuras como hay esperanzas de cosas pasadas», «No hay nada más malicioso que la inocencia».

El recurso tiene una eficacia indudable, en todo caso. Obsérvese, por ejemplo, en estos versos de Octavio Paz, que resaltan una realidad en sí misma, contradictoria: la naturaleza de la creación, en la que a veces cobra la vida mayor verdad, siendo ficción, que en la realidad misma:

> *Epitafio para un poeta*
>
> Quiso cantar, cantar
> para olvidar
> su vida verdadera de mentiras
> y recordar
> su mentirosa vida de verdades.
>
> [OCTAVIO PAZ: *Libertad bajo palabra*,
> Cátedra, col. Letras Hispánicas, Madrid, 1990, pág. 116]

Por lo demás, hay personajes de novelas y obras de teatro que son profundamente paradójicos: los escritores se sirven de ellos para

poner de manifiesto las complejidades y los sinsentidos de la existencia. Los protagonistas de relatos trascendentales para la historia de la narrativa contemporánea, como *La metamorfosis* de Kafka o *Ulises* de James Joyce, tienen una vida paradójica, como la tienen los protagonistas del drama de Pirandello *Seis personajes en busca de autor.* Puede decirse que la literatura de nuestro tiempo ha hecho de la paradoja un instrumento válido para describir las profundas contradicciones de la vida.

6.2.5. **Ironía y parodia**

A diario empleamos un lenguaje irónico en muchas situaciones. Como método para relajar una conversación tensa, en el trato con personas de nuestra confianza, con el propósito de buscar mayor contundencia para nuestras opiniones, la ironía nos sirve de vehículo expresivo: «Llevas un sombrero muy moderno», decimos con un tono intencionado a quien luce un sombrero de mal gusto; «Te estás quedando en los huesos», le advertimos a un amigo que últimamente engorda a ojos vista.

En términos estrictos, la ironía consiste en dar a entender una cosa distinta, generalmente opuesta, de la que decimos. También hablamos de intención irónica cuando se utiliza un tono burlesco aparentando seriedad (si la ironía resulta amarga o hiriente, se denomina *sarcasmo*). En la prosa narrativa, es irónica la actitud de un narrador que se distancia de lo narrado y lo presenta ante el lector con un guiño cómplice. Nuestra historia literaria ofrece ejemplos de grandes ironistas, escritores que, desde Cervantes y Quevedo a Baroja y Cela, han mostrado preferencia estilística por este recurso.

Conviene advertir que, si en la expresión oral contamos con los gestos y el tono para subrayar el efecto irónico de lo que decimos, la lengua escrita puede dar lugar a equívocos o dudas interpretativas o hacer que el lector no entienda el mensaje real. Porque hablamos de un recurso complejo, que exige que autor y lector compartan una serie de experiencias y supuestos previos para que quien lee pueda sobrepasar el nivel superficial del texto y acceder al plano profundo, donde está el verdadero significado.

Con todo, la duda puede permanecer. La siguiente rima de Bécquer tiene una interpretación equívoca; el problema radica en los dos últimos versos, que hay quien entiende en sentido literal y quien considera cargados de ironía sarcástica. Todo depende, en buena medida, de la experiencia y las concepciones previas que tenga el lector sobre el asunto tratado por el poeta:

> Cuando me lo contaron sentí el frío
> de una hoja de acero en las entrañas,
> me apoyé contra el muro, y un instante
> la conciencia perdí de donde estaba.
>
> Cayó sobre mi espíritu la noche,
> en ira y en piedad se anegó el alma
> ¡y entonces comprendí por qué se llora,
> y entonces comprendí por qué se mata!
>
> Pasó la nube de dolor... con pena
> logré balbucear breves palabras...
> *¿quién me dio la noticia?... Un fiel amigo...*
> Me hacía un gran favor... Le di las gracias.
>
> [GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER: *Rimas,* ed. cit., pág. 138]

Para ciertos lectores, el texto no ofrece pistas suficientes que permitan interpretar en sentido recto o irónico el final; para otros, el giro que da el poema en su tercera estrofa es significativo: si no es un guiño sarcástico, ¿qué sentido tiene que el poeta agradezca la información a un amigo que, sospechosamente (por innecesario), califica de *fiel*?

Pero es más frecuente que el lector cuente con datos para descubrir el tono irónico. Conocer el pensamiento del autor, sus costumbres y obsesiones, aclara algunas veces un pasaje ambiguo. En la mayor parte de los casos, no obstante, el contexto, el entorno lingüístico de la ironía, basta para que podamos reconocerla, como sucede cuando Cela escribe en su *Viaje a la Alcarria* (ed. cit., pág. 116): «Pareja es un pueblo donde la gente tiene ideas. Un rico, dos o tres años atrás, plantó judías en lugar de cebada. Echó un bando diciendo que a todo el que

quisiera trabajar para él poniendo judías, le pagaba a veinte céntimos el golpe [...] Cuando llegó la cosecha y echó cuentas, se encontró con que se había gastado treinta mil pesetas y había sacado judías por valor de mil.» El sentido de la frase inicial es el contrario del que en un principio creíamos: la ironía actúa así con efecto retardado.

La ironía puede proyectarse sobre amplios pasajes o, incluso, sobre la totalidad del texto: así sucede si forma parte de la mirada del autor, de la actitud que adopta al contemplar la realidad. Veamos algunos ejemplos ilustrativos:

> Las costumbres de Alcolea eran españolas puras; es decir, de un absurdo completo [...]
>
> Muchas veces a Hurtado le parecía Alcolea una ciudad en estado de sitio. El sitiador era la moral, la moral católica. Allí no había nada que no estuviera almacenado y recogido: las mujeres, en sus casas; el dinero, en las carpetas; el vino, en las tinajas [...]
>
> Con aquel régimen de guardarlo todo, Alcolea gozaba de un orden admirable; sólo un cementerio bien cuidado podía sobrepasar tal perfección.
>
> Esta pefección se conseguía haciendo que el más inepto fuera el que gobernara.
>
> [PÍO BAROJA: *El árbol de la ciencia,*
> Caro Raggio-Cátedra, col. Letras Hispánicas,
> Madrid, 1986, págs. 211-212]

En este texto se observa bien el distanciamiento del narrador: dentro de un tono narrativo realista, adopta una perspectiva que deliberadamente empequeñece y ridiculiza la realidad. A medida que leemos, la ironía va resultando cada vez más clara: cuando encontramos la alusión al *orden admirable* y a la *perfección,* el sarcasmo es absoluto; el comienzo del párrafo siguiente augura una sátira de las costumbres políticas del lugar (y así es, como podrá comprobar quien lea entero ese capítulo de la novela).

Otras veces, el narrador despliega su espíritu burlesco aludiendo en situación inadecuada a realidades bien conocidas por el lector: al tener éste que aplicar su experiencia de forma insólita, advierte el efecto de la ironía. Es el procedimiento que sigue el autor del *Laza-*

rillo en este pasaje de su primer capítulo (seguimos la edición de Bruño, 1991):

> Pues siendo yo niño de ocho años, achacaron a mi padre ciertas sangrías mal hechas en los costales de los que allí a moler venían, por lo cual fue preso, y confesó y no negó, y padesció persecución por justicia. Espero en Dios que esté en la gloria, pues el Evangelio los llama bienaventurados.

El fragmento, pese a su brevedad, es riquísimo en guiños dirigidos al lector. El padre de Lázaro practica «sangrías mal hechas» a los sacos de quienes llevan trigo a moler a su molino, pues, en vez de procurar la salud de los costales, los deja *enfermos*. Acusado de ladrón, «confiesa y no niega», expresión que recuerda un pasaje evangélico, en el que San Juan relata que el Bautista «confesó y no negó» que él no era el Mesías. Las ironías blasfemas se completan con el equívoco siguiente: identifica a los perseguidos por la justicia como delincuentes con quienes sufren persecución por declararse cristianos, que son los bienaventurados. La narración desenfadada, irreverente y distanciada de los hechos, da lugar a una magistral muestra de estilo.

Una comparación es el recurso que sirve a Mihura (en uno de sus *Cuentos para perros,* Bruño, 1994) para crear humor: «Era tan feliz, que mi felicidad sólo era comparable a la de una mocita sevillana que tuviese cinco lunares negros y un pozo en el patio.» Es evidente el sentido burlesco de la referencia a un tópico tan conocido; el efecto humorístico queda subrayado por la sintaxis, ya que la coordinación final desemboca casi en el absurdo.

En fin, Monterroso pone en cuestión su propio oficio en un libro cuya naturaleza es, en sí misma, irónica: inclasificable en género conocido, sus páginas borran las fronteras entre ficción y realidad y sumen al lector en una atmósfera ambigua, traspasada por la ironía:

> El conocimiento directo de los escritores es nocivo. «Un poeta —dijo Keats— es la cosa menos poética del mundo.» En cuanto uno conoce personalmente a un escritor al que admiró de lejos, deja de leer sus obras. Esto es automático. Por lo que se refiere a las obras

mismas, una idea sensata, y que ahora comienza a ponerse en práctica, es publicar al mismo tiempo en diversos países de América las mejores, o por lo menos las más resonantes, que también pueden ser buenas. Las muy malas deben ser editadas por el Estado a todo lujo, empastadas en piel y con ilustraciones, para hacerlas prohibitivas a los pobres y, a la vez, tener contentos a la mayoría de los poetas y novelistas.

[AUGUSTO MONTERROSO: *Movimiento perpetuo*, Anagrama, Madrid, 1990, pág. 67]

* * *

La parodia es una forma especial de ironía, que se produce cuando el escritor imita un texto, un tipo de textos o un estilo con intención burlesca. Si la imitación es estilística, el autor crea un *pastiche*, que, por regla general, es una mezcla de tonos, ritmos y estilos reconocibles tras la deformación a que son sometidos; la narrativa contemporánea ofrece múltiples ejemplos de este procedimiento artístico que manipula la literatura desde la misma literatura.

La parodia viene a ser un negativo de la realidad parodiada. Presenta el envés de los valores, referencias y rasgos que definen el original: lo que en éste es heroicidad, altura de miras o sensatez, es en el texto parodiante cobardía, egoísmo e insensata vulgaridad.

Para que un texto sea parodiable debe formar parte de un conjunto con características bien conocidas: así, se pueden parodiar temas tópicos (una pasión romántica, por ejemplo), personajes convertidos ya en arquetipos (un detective), estructuras narrativas muy definidas (la de las novelas de aventuras) o los rasgos más superficiales de estilos perfectamente acuñados (como el preciosismo modernista).

También puede parodiarse una situación real que, o bien constituye ya un tópico, o bien adquiere esa categoría por efecto de la misma parodia: esto sucede cuando el escritor generaliza actitudes, conductas o situaciones para ridiculizarlas. Es un recurso eficaz como instrumento de la crítica social, que puede ser amarga o adoptar un tono humorístico más amable. Se encuentra con frecuencia, por ejemplo, en el costumbrismo que practican muchos columnistas en la prensa

diaria. He aquí un comienzo característico de uno de esos artículos que generalizan los comportamientos para ponerlos en solfa:

> Lo último que se lleva es ser bueno. No existe nada tan moderno como la ternura de corazón. He aquí la novedad: si quieres pertenecer al círculo de los seres más refinados no hables nunca de política ni de dinero, pon cara de mermelada ante cualquier acto de violencia, hazte erudito en algo raro del siglo XVIII y muéstrate histérico ante detalles sin importancia; por ejemplo, cuando a tu perro le salga un eczema en una pata. Vuelve a estar de moda la bondad clásica...
>
> [MANUEL VICENT: *A favor del placer*, El País-Aguilar, Madrid, 1993, pág. 211]

Cuando se hace parodia de modelos literarios o culturales, la correcta comprensión de la ironía exige que el lector sepa qué referencias se someten a burla: los contemporáneos de Cervantes entendían muy bien las alusiones del escritor a los libros de caballerías. Si la parodia tiene referentes menos populares (como es el caso de las novelas *Ulises* de Joyce o *Tiempo de silencio* de Martín-Santos), queda reservada a un público minoritario.

En cualquier caso, el procedimiento se basa siempre en sobrentendidos. Veamos un ejemplo sencillo en el siguiente relato. Su título alude al mundo de los cuentos infantiles, pero hay una intención irónica en el uso de la palabra «costumbres». Luego el texto omitirá algunos datos relevantes para la comprensión porque está escrito pensando en un lector que conoce las historias de príncipes valientes, hermosas princesas y dragones terribles. En fin, la referencia directa a supuestos interlocutores y la intromisión final del narrador, que hace un sorprendente juicio de valor sobre los hechos, no hacen sino confirmar que el escritor nos propone un divertimento:

Costumbres de príncipes y princesas

Una princesa le dijo a un príncipe:

—¿Te quieres casar conmigo?

El príncipe le respondió:

—Oh, sí, gentil princesa. Primeramente, sin embargo, tendrás que ser encantada, después te desencantaré y después después tendré que

luchar contra un dragón. Después después después, tu padre se opondrá a la boda y yo buscaré a una bruja buena que me dé un elixir para apaciguar la ira de tu padre y después después después después habrá un torneo que yo ganaré, y entonces me casaré contigo.

La princesa, conmovida, hizo lo necesario. Dejóse encantar por la primera bruja mala que lo intentó. Era una bruja novata y se le veía enseguida la intención, pero la princesa quería casarse pronto. Quedó encantada y así continúa. El príncipe, sea por lo que fuere, se casó con otra.

Ya lo sabéis. ¡Podéis ir a desencantarla, muchachos!

Se dice, con todo, que si se la desencanta, pide que matéis un dragón, que convenzáis a su terrible padre y que ganéis un torneo. Después de tanto tiempo, ¿qué menos se puede pedir, no?

[JOSEP-VICENT MARQUÉS: *Amores imposibles,* Montesinos, Barcelona, 1988, pág.20]

6.3. EL ORDEN DE LAS PALABRAS

6.3.1. **A vueltas con el adjetivo**

En la lengua literaria, el papel reservado al adjetivo es muy importante: se trata de una palabra dotada de un gran poder evocador, descriptivo y valorativo. Aporta detalles de la realidad que, o bien son importantes para la correcta pintura de lo descrito, o bien son necesarios para que quien habla exprese su personal visión de las cosas.

Cuando se trata de fijar las características de la realidad, se utiliza un tipo de adjetivo que precisa y delimita el significado del sustantivo: «ventana verde»; es un adjetivo *especificativo*. En cambio, el adjetivo *explicativo* no aporta una mayor precisión semántica al sustantivo, o apenas lo hace, pero contiene información sobre la actitud o las ideas del hablante: «persona admirable.»

El predominio de un tipo de adjetivo u otro confiere al texto peculiaridades expresivas que queremos hacer notar. Comparemos estas dos descripciones de personajes (donde subrayamos algunos adjetivos que después comentaremos):

A)

Carlos Yarza era un muchacho *alto*, *delgado*, de cara *larga* y *estrecha*, frente *espaciosa*, nariz *recta* y labios *finos*. No llevaba barba ni bigote, estaba siempre *pálido*, reía poco, casi nunca; tenía una mirada *fría* y *clara*, una sonrisa *irónica* y un gran aplomo.

Era Carlos un tipo de mozo vascongado, *huesudo* y *fuerte*, de esos que tienen algo de la esbeltez *desgarbada* de un caballo de carreras y de la arrogancia en el andar de un gallo.

[PÍO BAROJA: *Las tragedias grotescas*, Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1973, pág. 29]

B)

Frisaba la edad de este *excelente* joven en los treinta y cuatro años. Era de complexión fuerte y un tanto hercúlea, con *rara* perfección formado, y tan arrogante, que si llevara uniforme militar ofrecería el más *guerrero* aspecto y talle que pueda imaginarse. Rubios el cabello y la barba, no tenía en su rostro la *flemática* imperturbabilidad de los sajones, sino, por el contrario, una viveza tal que sus ojos parecían negros sin serlo. Su persona bien podía pasar por un *hermoso* y *acabado* símbolo [...] El *profundo* sentido moral de aquel *insigne* joven le hacía muy sobrio de palabras...

[BENITO PÉREZ GALDÓS: *Doña Perfecta*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pág. 33]

Las dos descripciones comparten el rasgo de ser subjetivas: tanto un narrador como el otro hacen valoraciones del aspecto físico y de la personalidad del retratado. Ambos narradores, además, ofrecen detalles propios de quien lo conoce todo acerca del personaje (rasgos internos y externos); son, pues, dos descripciones de características técnicas similares.

Sin embargo, a poco que preste atención, el lector advierte una diferencia palpable entre un texto y otro: el de Baroja resulta más preciso que el de Galdós. Es el momento de que nos fijemos en los adjetivos que hemos resaltado en ambos textos: los de Baroja son en su mayoría especificativos y aportan mucha información concreta: «muchacho alto y delgado», «cara larga y estrecha», «nariz recta», «labios finos»...

Por contra, buena parte de los adjetivos que emplea Galdós son explicativos y no delimitan la realidad descrita. Expresiones como «excelente joven», «hermoso y acabado símbolo», etc., no aportan datos concretos al lector: los adjetivos no afectan semánticamente al sustantivo, sólo nos hablan del juicio que la persona descrita merece al narrador.

Como vemos, el uso de los adjetivos influye notablemente en el sentido de un texto y en la actitud que el narrador muestra ante la realidad. Pero debemos detenernos aún en el valor que tiene la colocación del adjetivo.

En español, los adjetivos antepuestos al sustantivo producen un efecto muy peculiar: suelen ser explicativos y añaden, por eso, escasa precisión semántica, como sucedía en el caso de «excelente joven»; se escamotea la información, que se da por supuesta o aparece implícita en el orden de las palabras. Nuestro idioma tiende a crear estructuras lingüísticas de adjetivo + sustantivo que los hablantes consideramos como unidades fosilizadas: «triste gracia», «alta mar», «feliz año»... Todo esto explica la sensación que tenemos ante ciertos pasajes del texto de Galdós de que el autor maneja tópicos u obviedades.

Por lo dicho, la lengua literaria utiliza con prudencia los adjetivos antepuestos (en cambio, no es raro que los escritores primerizos abusen de ellos hasta el empalago, tal vez porque el hablante sabe que la anteposición es más propia de la lengua escrita que de la hablada). Aparecen más en el verso que en la prosa, pues tienen un gran poder musical y rítmico. Y son habituales en ciertos textos humorísticos, de intención paródica: la anteposición deliberada del adjetivo pretende convertir en tópico no ya la expresión, sino la realidad reflejada, que pierde su individualidad.

Miguel Mihura, por ejemplo, los utiliza con profusión: las «lindas señoritas», «guapas muchachas», «gruesas señoras», «viejos señores», «bonitos paisajes» y otros clichés lingüísticos que pueblan sus escritos nos introducen en un universo irreal, de cartón piedra, donde las personas y los objetos no son más que proyecciones paródicas de un mundo absurdo.

Entre los escritores contemporáneos, el adjetivo infunde gran respeto. El poeta chileno Vicente Huidobro escribió en un poema titula-

do «Arte poética»: «Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra; / el adjetivo, cuando no da vida, mata.» También los prosistas han hecho advertencias parecidas: Josep Pla decía que todo el problema de la literatura está en acertar con el adjetivo; Azorín, consciente de los abusos de cierto estilo neorromántico empalagoso, aseguraba que el valor del adjetivo en la escritura es similar al que tiene el respeto en las relaciones humanas. El francés Paul Claudel, en fin, anotó en su *Diario* que «el temor al adjetivo es el comienzo del estilo».

La preferencia de los narradores de hoy por la descrición de tipo impresionista y la penetración de lo coloquial en la lengua escrita parece haber desterrado ciertas prácticas estilísticas proclives a la adjetivación abundante. Con todo, algunos prosistas de este siglo nos han dejado descripciones de gran plasticidad, basadas en una prosa musical muy elaborada y situadas al borde mismo de lo que el buen gusto puede tolerar. Don Ramón del Valle-Inclán es una cita obligada en este sentido.

Veamos dos descripciones del escritor gallego. Son sendas escenas palaciegas a las que el lenguaje confiere una atmósfera muy diferente. En el primer caso, el léxico seleccionado provoca una sensación de solemnidad teatral: todos los detalles están dispuestos con sumo cuidado hasta componer una escena tan amanerada como estética; en el segundo fragmento (de prosa igualmente pulida y musical), hay una intención evidente de degradar a los personajes mediante el uso de un léxico de rotundo efecto fonético. La subjetividad extrema del narrador justifica la abundancia de adjetivos antepuestos en uno y otro caso:

> Subimos la señorial escalera. Hallábanse francas todas las puertas, y viejos criados con hachas de cera nos guiaron a través de los salones desiertos. La cámara donde agonizaba Monseñor Estefano Gaetani estaba sumida en religiosa oscuridad. El noble prelado yacía sobre un lecho antiguo con dosel de seda. Tenía cerrados los ojos: Su cabeza desaparecía en el hoyo de las almohadas, y su corvo perfil de patricio romano destacábase en la penumbra inmóvil, blanco, sepulcral, como el perfil de las estatuas yacentes. En el fondo de la estancia, donde había un altar, rezaban arrodilladas la Princesa y sus cinco hijas.
>
> [VALLE-INCLÁN: *Sonata de primavera*, Bruño, col. Anaquel, Madrid, 1992, págs. 67-68]

La majestad de Isabel II, pomposa, frondosa, bombona, campaneando sobre los erguidos chapines, pasó del camarín a la vecina saleta. La dama de servicio, con el aire maquinal de los sacristanes viejos cuando mascullan sacros latines, le prendió en los hombros el manto de armiño. Los regios ojos, los claros ojos parleros, el labio popular y amable, agradecieron con una sonrisa a la cotorrona de Casa y Boca. Aquella estantigua de credo apostólico, nobleza rancia, cacumen escaso, chismes de monja y chascarrillos de fraile, también intrigaba en las tertulias de antecámara desde el año feliz de las bodas reales.

[VALLE-INCLÁN: *La corte de los milagros*, Alianza Editorial, Madrid, 1973, pág. 28]

Estamos ante un estilo que comunica más con los aspectos formales que con los semánticos: una inmersión en la entraña musical del español.

6.3.2. **El ritmo sintáctico**

La construcción de la frase confiere un determinado ritmo al lenguaje, con el que los escritores consiguen efectos muy diversos. La complejidad sintáctica es uno de los rasgos definidores, por ejemplo, de cierta narrativa contemporánea que concibe el texto como una especie de rompecabezas, trasunto de la complicada apariencia del mundo. El lector se ve sumergido en universos asfixiantes, cerrados en sí mismos, laberintos de palabras donde las subordinaciones, los paréntesis, los incisos dan lugar a fragmentos como éste, de prosa que parece enredadera:

De forma que tantas veces como pretendí ponerme en viaje —Oh, eran tan sólo una ficción y ninguna de las personas de la trinidad, ni siquiera la reclusa, intimidada ante las otras por un prurito ridículo, le daba la importancia de una escapatoria juvenil, seguras de que en ningún caso podría llegar a su término; porque se trataba de un juego fraudulento y convenido, una especie de asueto de la reclusa (incomunicada desde el final de la guerra) que las otras dos —usufructuaria y celadora— tenían a bien tolerar con esa mezcla de pater-

nal severidad y condescendencia con que se observa y sigue el intento de fuga de quien, víctima de su desesperación, no intentará a la postre sino volver a la celda que le libera por la renuncia de tantos anhelos imposibles— me vi finalmente sentada en la cuneta de una carretera desierta o en el andén de una estación del absurdo, antes o después de Macerta, confusa, turbada y sin fuerzas para prolongar un instante más una decisión contraceptiva y tratando de explicar a un factor somnoliento (envuelto en lágrimas, perfumes de hollín y aromas de vino) las últimas consecuencias y el primer y más inmediato remedio (todos los trenes pasaban a media noche) contra un mal adquirido en los últimos días de la guera...

[JUAN BENET: *Volverás a Región*,
Alianza Editorial, Madrid, 1974, págs. 142-143]

Volverás a Región es, en nuestra narrativa, la más acabada muestra (magistral, para muchos) del intento por dotar al texto de autonomía absoluta; el lenguaje se convierte en protagonista y la realidad extratextual pierde casi todo su sentido: el mundo está en las palabras. Grandes creadores de nuestro siglo han explorado ese camino que, en la literatura española, tiene un ilustre cultivador en el Siglo de Oro: Luis de Góngora, quien creó un idioma poético deslumbrante a fuerza de romperle las coyunturas a la sintaxis del español.

La elección de un ritmo sintáctico muy distinto, en este caso caracterizado por la brevedad, la rapidez y la concisión, permite al escritor de relatos policiacos Georges Simenon crear una escena de gran plasticidad en este inicio de una de sus historias de misterio:

Viernes, 7 de noviembre. Concarneau está desierta [...] Hay pleamar y, en el puerto, una tormenta del sudoeste hace entrechocar las barcas. El viento barre con violencia las calles, donde a veces vuelan, a toda velocidad, pedazos de papel a ras de suelo.

En el Muelle del Aguijón no hay ni una luz. Todo está cerrado. Todo el mundo duerme. Sólo las tres ventanas del café del Hôtel de l'Amiral, que dan a la plaza y al muelle, siguen todavía iluminadas.

Aunque las ventanas no tienen postigos, a través de las vidrieras verdosas las siluetas apenas se adivinan. A menos de cien metros, el aduanero de guardia, acurrucado en su garita, envidia a esas personas que remolonean en el café [...]

La puerta del Café de l'Amiral se abre. Aparece un hombre, que sigue hablando un instante por el resquicio de la puerta con las personas del interior del café. La tormenta le atrapa bruscamente, le agita los faldones del abrigo y le levanta su sombrero hongo; el hombre lo atrapa a tiempo y lo sujeta sobre su cabeza mientras camina.

Incluso de lejos, se nota que va algo bebido; al caminar, las piernas le flaquean y tararea algo. El aduanero lo sigue con la mirada y sonríe cuando el hombre se empeña en encender un cigarro: comienza una cómica lucha entre el borracho, el abrigo que el viento quiere arrebatarle y el sombrero, que se le escapa y revolotea por la acera. Enciende hasta diez cerillas.

El hombre del sombrero hongo descubre el umbral de una casa, se refugia en él y se agacha. Se vislumbra un resplandor, muy breve. El fumador se tambalea y se agarra con fuerza al pomo de la puerta.

¿Ha percibido el aduanero un ruido ajeno a la tormenta? No está seguro. Ahora ríe al ver que el noctámbulo pierde el equilibrio y retrocede completamente ladeado.

El hombre cae en el borde de la acera, con la cabeza en el barro del arroyo. El aduanero se golpea los costados con las manos para combatir el frío [...]

Pasan uno, dos minutos. Dirige otra mirada al borracho, que no se ha movido. En cambio, ha aparecido un perro, procedente de no se sabe dónde, y olfatea al borracho.

«¡Sólo en ese momento tuve la sensación de que había ocurrido algo!», dirá el aduanero en el curso de la investigación.

[GEORGES SIMENON: *El perro canelo,* Tusquets, Barcelona, 1994, págs. 7-9]

En ese fragmento de estilo tan cinematográfico, el narrador nos introduce en la escena de un crimen a través de la mirada de un testigo desorientado. El ritmo narrativo contribuye a crear una ilusión de realidad: el mundo aparente es, ahora sí, una referencia explícita para ese ambiente creado con palabras.

La flexibilidad sintáctica permite múltiples variantes estilísticas. Como hemos visto en los ejemplos anteriores, el ritmo lingüístico puede alcanzar vibrantes efectos expresivos en la configuración general del texto. Además, la lengua literaria, y particularmente la poética, ha utilizado siempre con profusión ciertos fenómenos que

afectan al orden de palabras de diversas formas. Los examinamos a continuación.

A) *Hipérbaton*

Consiste en alterar el orden sintáctico que, teóricamente, sería el más habitual del idioma: sujeto-verbo-complemento («La niña tiene una muñeca»).

La verdad es que ese orden se ve alterado en la comunicación cotidiana casi continuamente: los hablantes introducimos toda suerte de cambios en la colocación de las palabras por razones subjetivas, normalmente para subrayar la importancia de uno de los elementos del mensaje: en frases como «Harto me tienes» o «Cinco mil pesetas me ha costado la entrada», aparecen en el lugar más destacado, al principio de la frase, las palabras sobre las que interesa llamar la atención del interlocutor. De modo similar procede el lenguaje periodístico, sobre todo al confeccionar titulares: «Goles llovieron en el Bernabeu», «Tres muertos causó un choque frontal».

El hipérbaton, o cuando menos cierto «desorden» sintáctico, es, pues, fenómeno corriente, ligado al uso intencionado del idioma. Pero es también un recurso muy literario y, sobre todo, uno de los elementos de mayor eficacia rítmica en la poesía. La musicalidad del verso obliga a escribir de una manera determinada frases que no pueden escribirse de otra sin que el poema desaparezca: el soneto de Lope «A la muerte», que reproducíamos más atrás (pág. 92), no puede empezar sino como empieza: «La muerte para aquel será terrible / con cuya vida acabe su memoria.» Lo mismo sucede con la conocida rima de Bécquer:

> Del salón en el ángulo oscuro,
> de su dueña tal vez olvidada,
> silenciosa y cubierta de polvo,
> veíase el arpa.

B) *Asíndeton y polisíndeton*

Cuando el discurso acumula nexos sintácticos que no son imprescindibles, se produce el fenómeno conocido por polisíndeton («Ven, que quiero matar o amar o morir o darte todo», escribe Vicente Aleixandre); el caso contrario, es decir, la ausencia de los nexos que esperaríamos, produce asíndeton.

Ambos recursos alteran las expectativas de quien oye o lee, y en eso reside su valor estilístico. Obsérvese el efecto que produce la reiteración de la conjunción *y* en este impresionante poema de Rubén Darío:

Lo fatal

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura, porque ésa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.
Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por
lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!...

[RUBÉN DARÍO: *Cantos de vida y esperanza*, Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1980, pág. 148]

El efecto amplificador de esa *y* aumenta la sensación de pesadumbre que experimenta el poeta al considerar el misterio de la vida. Su perplejidad ante lo que siente como un destino fatal queda marcada vivamente por el polisíndeton: convierte en interminables las razones que angustian al poeta y consigue que nos alcance el profundo desconcierto de esos versos de tono solemne y enérgico, acongojante. (El lector puede regresar a *El viaje definitivo* de Juan Ramón

Jiménez —pág. 100— y comprobar cómo también allí el polisíndeton se revela como una de las claves de la emotividad alcanzada por los versos.)

La manifestación más frecuente del asíndeton es la ausencia inesperada de la conjunción copulativa en el cierre de una enumeración. En la lengua común, el nexo no falta casi nunca: «Tengo un billete de mil, tres monedas de quinientas, una de cien *y* cuatro de duro»; otra forma de cerrar el periodo es colocar puntos suspensivos al final del último elemento enumerado.

Cuando el mensaje no utiliza ninguno de esos procedimientos, provoca extrañeza en el lector, reclama su atención; así sucede en estos atormentados versos de Miguel Hernández, con los que el poeta describe el horror de un campo de batalla sembrado de cadáveres:

> Una extensión de muertos humeantes:
> muertos que humean ante la colina,
> muertos bajo la nieve,
> muertos sobre los páramos gigantes,
> muertos junto a la encina,
> muertos dentro del agua que les llueve.
>
> [MIGUEL HERNÁNDEZ: *Obra poética completa,* Zero, Madrid, 1976, pág. 319]

El lector tiene la sensación de que las realidades nombradas carecen de límite. El final repentino de la enumeración desconcierta, y además contrasta con la anáfora «muertos... muertos... muertos», que provoca una acumulación agobiante, casi visual, de cadáveres: la muerte, parece decir el poeta, ha invadido el paisaje.

Lope de Vega recurre al asíndeton en este epitafio de un soldado fanfarrón para subrayar el tono burlesco de los versos. La rapidez vertiginosa con que se suceden los verbos en la primera estrofa produce un efecto rítmico muy peculiar, que se diría evoca los perfiles ridículos de la figura del bravucón:

> Rendí, rompí, derribé,
> rajé, deshize, rendí,

desafié, desmentí,
vencí, acuchillé, maté.

Fui tan bravo, que me alabo
en la misma sepultura.
Matóme una calentura,
¿cuál de los dos es más brabo?

[LOPE DE VEGA: *Rimas*, tomo II,
Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, pág. 343]

C) *Encabalgamiento*

Este fenómeno, característico de la poesía, se produce cuando el ritmo sintáctico y el ritmo del verso no coinciden, de modo que una unidad sintáctica no cabe en un verso y continúa en el siguiente; o bien, cuando una estructura sintáctica se despliega en un verso pero se inicia en el anterior. Recordemos la primera estrofa del poema de Ángel González *Cumpleaños*, ya comentado:

Yo lo noto: cómo me estoy volviendo
menos cierto, confuso,
disolviéndome en aire
cotidiano, burdo
jirón de mí, deshilachado
y roto por los puños.

El encabalgamiento es la nota más peculiar de la estrofa: el ritmo versal rompe con estrépito la unidad sintáctica. La ruptura alcanza el punto máximo en el cuarto verso, compuesto por dos adjetivos: el primero depende sintácticamente del verso anterior y el segundo del verso siguiente. Ese juego deliberado permite al poeta resaltar de manera notable la aspereza de la sensación producida por el paso del tiempo (*vid.* pág. 105).

Algo similar sucede en los siguientes versos de Antonio Machado; también en ellos hay encabalgamientos bruscos que parecen

aumentar la fuerza del sentimiento expresado por el texto, la desorientación vital, al obligarnos a realizar una lectura entrecortada y dubitativa (pruebe el lector a leer los versos en voz alta, como tal vez hiciera el propio Machado al componerlos):

Como perro olvidado que no tiene
huella ni olfato y yerra
por los caminos, sin camino, como
el niño que en la noche de una fiesta

se pierde entre el gentío
y el aire polvoriento y las candelas
chispeantes, atónito, y asombra
su corazón de música y de pena,

así voy yo, borracho melancólico,
guitarrista lunático, poeta,
y pobre hombre en sueños,
siempre buscando a Dios entre la niebla.

[ANTONIO MACHADO: *Poesía y prosa.* II: *Poesías completas*, ed. cit., pág. 481]

El encabalgamiento ofrece extraordinarias posibilidades expresivas. En este poema, el escritor aprovecha con inteligencia el recurso para recrear rítmicamente el juego erótico. Los versos se entrelazan, como los amantes, en una cadena de palabras (o de caricias) que termina cerrada sobre sí misma (y vuelta a empezar):

Tus labios en
los míos en
tus manos en
mis ingles en
tus hombros en
mis labios en
los tuyos en
mis manos en
tus ingles en
mis hombros en

tus labios en
los míos.

[PEDRO PROVENCIO: *Tiempo al tiempo*,
Hiperión, Madrid, 1991, pág. 51]

7. QUIÉN HABLA: LA FUNCIÓN DEL NARRADOR

Los hechos que ocurren en un relato son trasmitidos por una voz a la que llamamos narrador.

Escritor y lector están en la realidad, fuera de la obra literaria. No obstante, ambos participan un tanto de la ficción: el lector se introduce en el relato para desentrañar determinadas sugerencias, desvelar sobrentendidos, etc. El escritor, como autor o creador de un mundo, se implica en la historia pues toma decisiones que afectan a la totalidad de su creación (estructura, estilo, visión del mundo, etc.); una de ellas es buscar la voz que narre los hechos. El narrador, por tanto, tiene relación con el escritor, es un producto de su voluntad artística, pero es una entidad diferente: conviene tener esto en cuenta para no realizar excesos interpretativos o perder la orientación lectora.

El narrador cuenta los hechos desde una perspectiva, desde un ángulo determinado: el *punto de vista*. En términos generales, puede estar situado dentro de la historia misma (narrador en *primera persona*) o fuera de ella (narrador en *tercera persona*). Optar por una u otra posibilidad (cada una de las cuales, como veremos, puede dar pie a múltiples variantes) no es una cuestión baladí.

Todo lo que atañe a este asunto repercute en el significado general del texto y preocupa mucho a los escritores: para el novelista Antonio Muñoz Molina, «la mirada del narrador es tan definitiva en la novela como el encuadre en una película, y una mirada errónea o mal situada convierte la novela entera en una equivocación». La verosimilitud de lo narrado, su fuerza expresiva, la eficacia comunicativa del texto, dependen en buena medida de que la cámara esté en el lugar adecuado.

Si consideramos las cosas desde la óptica del receptor, la función del narrador es también decisiva: al lector se le proporciona una

determinada visión de los hechos y, con ello, se le ocultan (o sólo se le sugieren) otras posibilidades que, de haber estado en primer plano, podrían haber cambiado su interpretación del texto. Algunos relatos contemporáneos instan a participar en un juego de perspectivas e invitan al lector a considerar ángulos apenas insinuados en la narración.

Hagamos un modesto experimento literario: regresemos por un momento a la curiosa historia de José Hierro sobre el marido que se quejaba de los ronquidos de la esposa (texto que puede encontrarse en la página 64). El punto de vista elegido nos fuerza a conocer los hechos desde una mirada particular e interesada: la de la esposa. A través de ella nos hacemos idea de cómo es el marido, pero su imagen tal vez cambiaría si él fuera el narrador de la historia. ¿Qué repercusiones tendría sobre el relato un cambio de punto de vista? Podemos intuir que el cuento sería distinto, quizás menos sugerente porque lo sucedido tendría que contarlo el personaje activo, no el pasivo, naturalmente más observador... Para utilizar la imagen de Muñoz Molina, es fácil que el nuevo «encuadre» perjudicara la calidad de la película...

Las decisiones que afectan al narrador son, en suma, de gran importancia: todos los que alguna vez hemos intentado escribir un relato lo sabemos, aunque no hayamos sido conscientes en su momento. Y la crítica literaria dedica una atención creciente a los problemas del punto de vista, que alcanza gran complejidad en la novela de nuestro tiempo. En las páginas siguientes se examinan algunas implicaciones de la función del narrador en la lectura del texto literario.

7.1. NARRADOR EN PRIMERA PERSONA

En los textos escritos en primera persona, un personaje es el encargado de narrar los hechos. Habla, pues, desde dentro de la historia. Si la perspectiva elegida es la del protagonista, o la de uno de los protagonistas, el relato adquiere aire o carácter *autobiográfico* y un fuerte tono psicológico, ya que el lector se adentra en las interiori-

dades de la criatura y asiste a sus reflexiones más íntimas. Si el punto de vista se corresponde con un personaje secundario, el narrador actúa como *testigo,* aunque privilegiado y subjetivo, de los hechos que relata.

Los cuentos y novelas escritos en primera persona (perspectiva preferida por los escritores románticos, pero muy utilizada en todas las épocas, desde *El Lazarillo* a nuestros días) proporcionan al lector una gran sensación de realidad, sobre todo cuando habla el personaje protagonista:

> La gran ventaja de la primera persona es la conexión inmediata del personaje con el lector. La seducción puede ser más fuerte. La primera persona se presta a un tono más desenfadado, un lenguaje menos correcto porque, aun cuando la responsabilidad última de la narración recae, como es lógico, sobre el autor, el narrador-protagonista puede permitirse muchas más licencias que el narrador omnisciente. Él no conoce la historia en su totalidad, tiene más excusas cuando se producen vacíos y huecos, incluso incoherencias. Como contrapartida, creo que le exigimos más, tiene que ser un perfecto seductor, no abrumarnos con confidencias, no abusar de nosotros, encontrar el tono y la distancia exacta.
>
> [SOLEDAD PUÉRTOLAS: *La vida oculta,* Anagrama, Barcelona, 1993, pág 286]

Ese tipo de historias, en efecto, resultan creíbles y no es raro que susciten nuestras simpatías por alguien de quien terminamos sabiendo muchas cosas: no sólo a través de sus opiniones expresas, sino también por sus actitudes ante el entorno y por la manera de relacionarse con los demás, como puede comprobarse en este ejemplo:

> Conocí a mis abuelos en el entierro de mi madre. Se trataba de unos viejecitos simpáticos y bonachones que se alababan continuamente y, por cualquier motivo, de su amor por los animales; constantemente venían a repetir que ellos acostumbraban a darles a sus bichitos —tortugas, pájaros, perros y gatos, según supe en aquellos mismos días— un trato mismamente humano, lo que no dejó de preocuparme dado el estado de hipersensibilización en el que me encontraba, como

> consecuencia del fallecimiento de mi madre y que, a no tardar, interpreté en el sentido de que si a los animales les daban un trato humano, nada de particular tendría que, a los humanos, los tratasen como a animales; tal pensamiento [...] me valió a mí para explicarme, de una sentada, los, prácticamente, diecisiete años de silencio casi absoluto, de aislamiento casi perfecto a los que habían sometido a mi madre; y comencé a odiarlos.
>
> [ALFREDO CONDE: *Memoria de Noa*, Alfaguara, Madrid, 1984, pág. 68]

La proximidad entre estos relatos y los escritos de carácter testimonial (diarios, memorias, autobiografías...), explica que algunas narraciones adopten una de esas apariencias, con lo que el texto adquiere aún mayor sensación de cosa vivida: Miguel Delibes ha publicado novelas como *Diario de un emigrante* o *Diario de un jubilado; Pepita Jiménez*, de Juan Valera, está escrita, en parte, en forma epistolar; por contra, el *Diario* de Ana Frank, adolescente judía que escribió sus impresiones durante el tiempo en que estuvo escondida de los nazis, se lee hoy como una apasionante novela.

El enfoque subjetivo de la realidad que preside los relatos escritos en primera persona (también en el cine existe la «cámara subjetiva») es aprovechado con frecuencia por el autor para conseguir efectos sorprendentes. En una magnífica novela corta de Henry James, *Otra vuelta de tuerca,* el punto de vista se convierte en la verdadera clave de la historia: una institutriz inglesa se encarga del cuidado de dos niños adorables, a los que cree poseídos por la institutriz anterior y el jardinero, ambos muertos, y cuyas relaciones eróticas fueron escandalosas en opinión de la protagonista. La obra termina sin que sepamos a ciencia cierta qué había de realidad en los hechos y qué era simple invención de una mente que se adivina enferma: la de la institutriz-narradora.

Este inquietante desconcierto fascina a los lectores y justifica que el libro sea ya un clásico de las novelas de terror. Su ambigüedad es fruto de la elección de una mirada interesada: el resto de los personajes no *ve* las cosas que la protagonista cree ver y el lector, privado de otras referencias, queda sumido en la perplejidad.

Caso distinto es el que representa *El extranjero,* novela del escritor francés Albert Camus. Aquí encontramos un relato en primera persona que logra una objetividad inesperada, paradójica: el protagonista no indaga en su interioridad y se limita a transitar con desgana por un entorno absurdo, un mundo inexplicable ante el que se siente como un extranjero, es decir, un extraño. Lo que sucede, sucede, y no parece ir con el personaje. Este es un fragmento del capítulo primero:

> Hoy ha muerto mamá. O quizá ayer. No lo sé. Recibí un telegrama del asilo: «Falleció su madre. Entierro mañana. Sentidas condolencias». Pero no quiere decir nada. Quizá haya sido ayer [...]
>
> Pedí dos días de licencia a mi patrón y no pudo negármelos ante una excusa semejante. Pero no parecía satisfecho. Llegué a decirle: «No es culpa mía.» No me respondió. Pensé entonces que no debía haberle dicho esto. Al fin y al cabo, no tenía por qué excusarme. Más bien le correspondía a él presentarme las condolencias. Pero lo hará sin duda pasado mañana, cuando me vea de luto. Por ahora, es un poco como si mamá no estuviera muerta. Después del entierro, por el contrario, será un asunto archivado y todo habrá adquirido aspecto más oficial.
>
> Tomé el autobús a las dos. Hacía mucho calor. Comí en el restaurante de Celeste, como de costumbre. Todos se condolieron mucho de mí, y Celeste me dijo: «Madre hay una sola.» Cuando partí, me acompañaron hasta la puerta.
>
> [ALBERT CAMUS: *El extranjero,*
> Alianza Editorial, Madrid, 1980, págs. 7-8]

7.2. NARRADOR EN TERCERA PERSONA

El narrador en tercera persona es ajeno a los hechos que ocurren en el relato: cuenta desde fuera de la acción. Generalmente este tipo de narrador actúa con absoluto dominio de lo que sucede: conoce todos los datos, los pensamientos de los personajes, los antecedentes de las cosas, etc., y por eso decimos que es *omnisciente*. Posiblemente sea la perspectiva más utilizada desde que mostraron sus posibilidades los escritores realistas del siglo XIX.

En este fragmento de una obra reciente, el narrador explica lo que un personaje piensa mientras espera. La ironía con la que se expresa evidencia, además, una actitud deliberadamente subjetiva ante la realidad, una intención explícita de influir en el lector suscitando en él unas determinadas reacciones. Puede comprobarse en el pasaje que el punto de vista es una de las claves del tono burlesco y paródico que caracteriza a toda la novela, subrayado también por la retórica del estilo:

> Paco Bodes aliviaba la espera reconstruyendo, apostado en la esquina de la calle y vigilando el panorama de la Plaza, uno de aquellos poemas que su mujer le había destruido, en el trance de sus más duras desavenencias, poco antes de lo que él denominaba el Portazo de la Liberación.
>
> Aurelia Lucillo había hecho desaparecer casi el setenta y cinco por ciento de su obra inédita, por el ignominioso procedimiento de irla tirando en la taza del retrete y en el cubo de la basura. La antigua musa llegó a convertirse en una obcecada vengadora de la desdicha conyugal. Y la lírica, que un día sublimara aquella relación tan predispuesta al infarto amoroso, acaparó todo el odio, como si los versos fermentasen corrompiendo las enaltecidas imágenes, destilando los más rastreros gusanos de la inquina y el desamor.
>
> Era un poema inspirado en la Plaza nevada, escrito bajo el sonámbulo influjo de un nocturno invernal, en el que los endecasílabos enumeraban el blanco sopor de la nieve, la pacificación de su mortal caricia, como si el ánimo fuese propicio a una anciana melancolía, saboreada en el helado esplendor de la noche.
>
> La lechosa claridad de la luna embargaba esa lírica y momentánea ensoñación de Paco Bodes, que no lograba llegar más allá del segundo cuarteto, perdidos los versos siguientes bajo los copos, disueltos en la gélida corteza que cubría el pavimiento y la memoria.
>
> [LUIS MATEO DÍEZ: *La fuente de la edad*, Alfaguara, Madrid, 1986, pág. 89]

La actitud subjetiva es un rasgo que comparten casi todos los narradores, aunque en grado diverso, como veremos. Pero algunas corrientes novelísticas del siglo XX han querido llevar al extremo las posibilidades de un narrador objetivo que, actuando como mero testigo de los hechos, se limita a dar cuenta de lo que sucede sin aventu-

rarse en la explicación de causas, consecuencias o motivaciones psicológicas. Rafael Sánchez Ferlosio publicó en 1956 una novela, *El Jarama*, en la que aplicó un objetivismo a ultranza al punto de vista del narrador. El resultado puede comprobarse en este fragmento, que representa bien el tono general de la novela; los jóvenes protagonistas del relato se bañan en el río Jarama y se gastan bromas:

> Luci estaba con Santos y Carmen y Paulina; los cuatro se habían cogido en corro, por los brazos, y subían y bajaban al compás, metiendo la cabeza y saltando después hacia arriba, entre espumas. Mely se había retirado un poco y estaba por su cuenta, haciendo esfuerzos para mejorarse en su manera de nadar. Tito y Fernando se reían de su empeño:
>
> —¿Qué pasa —les dijo ella—. ¡Si que vosotros lo hacéis bien! Venga, marcharos ya de aquí, merluzos, no me deis la tabarra. No puede una...
>
> Tito se burlaba:
>
> —¡Quiere ser Esther Williams...! ¡Se lo ha creído...!
>
> —¡¡Idiota!!
>
> Tito se acercó a ella y la cogió por un tobillo y tiraba, riéndose.
>
> —¡Suelta, asqueroso, suéltame...! —gritaba Mely, agitando los brazos, para no hundir la cabeza.
>
> Vino Fernando por detrás y saltó a las espaldas de Tito, hasta sumergirlo del todo. Mely, ya libre, miraba el forcejeo inestable de Fernando y adivinaba al otro debatiéndose por debajo del agua.
>
> —¡Eso es!, ¡tenlo un rato!, ¡por idiota!
>
> En seguida Fernando salió disparado hacia arriba, y apareció la cabeza de Tito, entre espuma.
>
> —¡Me alegro! ¡Te está bien empleado! —le dijo Mely, mientras él respiraba recobrando todo el aire perdido.
>
> [RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO: *El Jarama*, Orbis-Destino, Barcelona, 1986, pág. 50]

Naturalmente, las variantes que admite el narrador en tercera persona son múltiples: no podemos sino esbozar las más frecuentes, simplificando la exposición de un asunto que es muy complejo. Por ejemplo, nos interesa llamar la atención sobre un rasgo peculiar de ciertas novelas en las que todo gira en torno a uno o a varios protago-

nistas; en estos casos, si el escritor elige un narrador en tercera persona, es frecuente que éste hable desde la perspectiva del personaje, de modo que el punto de vista resulta ambiguo.

Tal sucede, por ejemplo, en una de las novelas más conocidas de Miguel Delibes, *El camino*. Este fragmento pertenece al comienzo de la narración; Daniel, el niño protagonista, no puede dormir pensando en que, al día siguiente, debe irse a estudiar fuera del pueblo:

> Las cosas podían haber sucedido de cualquier otra manera y, sin embargo, sucedieron así. Daniel, el Mochuelo, desde el fondo de sus once años, lamentaba el curso de los acontecimientos, aunque lo acatara como una realidad inevitable y fatal. Después de todo, que su padre aspirara a hacer de él algo más que un quesero era un hecho que honraba a su padre. Pero por lo que a él afectaba...
>
> Su padre entendía que esto era progresar; Daniel, el Mochuelo, no lo sabía exactamente. El que él estudiase el Bachillerato en la ciudad podía ser, a la larga, efectivamente, un progreso. Ramón, el hijo del boticario, estudiaba ya para abogado en la ciudad, y cuando les visitaba, durante las vacaciones, venía empingorotado como un pavo real y les miraba a todos por encima del hombro; incluso al salir de misa los domingos y fiestas de guardar, se permitía corregir las palabras que don José, el cura, que era un gran santo, pronunciara desde el púlpito. Si esto era progresar, el marcharse a la ciudad a iniciar el Bachillerato, constituía, sin duda, la base de este progreso.
>
> Pero a Daniel, el Mochuelo, le bullían muchas dudas en la cabeza a este respecto. Él creía saber cuanto puede saber un hombre. Leía de corrido, escribía para entenderse y conocía y sabía aplicar las cuatro reglas. Bien mirado, pocas cosas más cabían en un cerebro normalmente desarrollado [...] Seguramente, en la ciudad se pierde mucho el tiempo —pensaba el Mochuelo— y, a fin de cuentas, habrá quien, al cabo de catorce años de estudio, no acierte a distinguir un rendajo de un jilguero o una boñiga de un cagajón. La vida era así de rara, absurda y caprichosa.
>
> [MIGUEL DELIBES: *El camino*,
> Destino, col. Destinolibro, Barcelona, 1993, págs. 7-8]

Como vemos, el autor elige un narrador en tercera persona muy *pegado* al protagonista, pero que no es él. Esto permite a Delibes mezclar los pensamientos de Daniel con reflexiones que no resultarían

verosímiles en un niño: lo dicho en las líneas finales parece reproducir los pensamientos de Daniel pero es, sin duda, de la cosecha del narrador (y, en definitiva, del mismo Delibes): él es quien traslada al lector la reflexión sobre el significado del saber.

Muchos otros pasajes de la novela muestran cómo el cruce entre ambos puntos de vista permite ofrecer un análisis de la psicología del protagonista, pero también el retrato de una colectividad. Algo parecido sucede, por ejemplo, en novelas como *La Regenta* de Clarín o *Madame Bovary* de Flaubert y en muchos de los cuentos de Ana María Matute. Esta estrategia dio lugar a la aparición, en la época realista, de un procedimiento narrativo muy fecundo, adecuado para los pasajes de introspección psicológica: el *estilo indirecto libre*.

Normalmente, lo que dice o piensa un personaje se traslada textualmente (*estilo directo*: «Dijo: "Este hecho honra a mi padre"») o a través del narrador (*estilo indirecto*: «Dijo que aquel hecho honraba a su padre»). En el caso que nos ocupa, ambos estilos se confunden, lo que permite al narrador entrar en la interioridad del personaje sin interrumpir el ritmo narrativo. Así sucede en el texto de Delibes con la frase «Después de todo, que su padre aspirara a hacer de él algo más que un quesero era un hecho que honraba a su padre»: el pensamiento del protagonista nos llega directamente, pero no en primera persona, pues su organización lingüística es la que corresponde a una tercera persona encargada de trasladar las reflexiones.

Ese procedimiento narrativo es habitual en la novelística contemporánea, sobre todo cuando el relato corre a cargo de un narrador ajeno a los hechos que, en ciertos momentos, adopta el punto de vista de un personaje para que el lector se asome cómodamente a su interior. Estas líneas ofrecen otro ejemplo: Carlos Deza, el protagonista de la novela, aguarda la visita de una joven y piensa en la mejor manera de recibirla; el narrador y el personaje se confunden en los momentos en que se nos trasladan las cavilaciones de Carlos, sin transición alguna, lo que es posible por la versatilidad de la forma narrativa elegida:

> ¿Dónde la recibiría? ¿En el salón o en el cuarto de la torre? Haría frío. Subió de dos zancadas y encendió la chimenea. Debía invitarla:

ella lo había hecho también el día de su primera visita. Preparó la cafetera napolitana, tazas, azúcar, cucharillas, y lo puso en la bandeja traída por Doña Mariana. Había sido muy oportuno el regalo. También había coñac. ¿Le gustaría a Rosario? Quizá mejor jerez y unas galletas. Lo llevó todo a la torre; dejó una luz prendida y la puerta abierta; bajó al zaguán y esperó. No pasaba de las ocho y media.

Estaba mal que le sorprendiese agitado. Debía recibirla con tranquilidad, o mejor aún con frialdad...

[GONZALO TORRENTE BALLESTER: *Los gozos y las sombras,* I. *El señor llega,* Bruguera, Madrid, 1981, pág. 286]

7.3. OTROS PUNTOS DE VISTA

La literatura contemporánea se caracteriza por su afán investigador, por su permanente búsqueda de nuevas posibilidades artísticas. En el caso de la novela, el siglo XX ha provocado una verdadera revolución técnica; nos importa significar aquí algunas novedades relativas al punto de vista, lo suficientemente asentadas ya como para que el lector pueda tropezarse con ellas con frecuencia.

7.3.1. **Narrador en segunda persona**

En realidad es una variante del narrador en primera persona: el protagonista se dirige a sí mismo, habla de tú a una proyección de su propia intimidad, en un intento de objetivar el pensamiento. Aunque tiene una raíz indudablemente lírica (ya dijimos, en su momento, que el *tú* es a veces en la poesía una desdoblamiento del *yo*), en la narrativa este procedimiento es también adecuado para textos de sentido irónico: el personaje se distancia de sí mismo para someter a crítica su existencia.

La narración en segunda persona raramente se mantiene en toda la novela, sino que suele alternar con otros puntos de vista; así sucede en *San Camilo 36* de Camilo José Cela, o en *A salto de mata* de José Antonio Gabriel y Galán. En *Señas de identidad* es el punto de

vista dominante; el protagonista (trasunto del propio autor, Juan Goytisolo) hace una profunda y nada complaciente indagación en torno a su vida y a la cultura española a principios de los sesenta (la novela apareció en 1966):

> Durante tus frecuentes viajes por la vasta y desmerecida geografía de tu patria [...], te detenías a menudo en algún poblado amarillo y blanco o una primitiva y olvidada aldea de pescadores y, en la taberna, el mercado o la fonda según se terciara, pegabas la hebra con sus habitantes y, hábilmente, trababas amistad con ellos. A salvo tú de la necesidad, gracias al destino aleatorio que te brindara nacer en una cuna rica, les oías hablar por espacio de unas horas de su vida, familia, trabajo, privaciones, esperanzas con un interés apasionado que tus interlocutores tomaban cándidamente por hermandad pura y que tú sabías en tu trasfondo, aunque al momento no lo reconocieras, dictado por el mezquino propósito de llevar a cabo tu ansiado documental sobre la emigración. De este modo, al calor de una botella de Jumilla o unos chatos de Moriles, fraguaste amistades intensas y efímeras con yunteros de Lubrín, leñadores de Siles, muleros de Totana, albañiles de Cuevas con falaces promesas de visita, intercambios de direcciones y compromisos de contestar a sus cartas con periódica regularidad. Al despedirte de ellos, la emoción de su abrazo o su apretón de manos rudo te infundían un sentimiento ambiguo de cinismo y de culpa. Tenías conciencia de que al ofrecer tu amistad los embaucabas y te embaucabas lamentablemente a ti mismo pues, disipada la atmósfera fugaz creada por su presencia, los olvidarías en seguida y no volverías a verlos más.
>
> [JUAN GOYTISOLO: *Señas de identidad*, Argos Vergara, Barcelona, 1979, págs. 392-393]

7.3.2. **Confluencia de perspectivas**

Algunos escritores han intentado una suerte de *cuadratura del círculo*: llevar a la novela una mirada plural y simultánea de la realidad (pues así es la realidad), complicado empeño para un instrumento, el lenguaje, que es lineal y sucesivo. Es un intento imposible, pero ha dado lugar a experimentos varios, a veces fallidos y a veces llenos de una deslumbrante expresividad.

El primer escritor que se preocupó por esta cuestión entre nosotros fue el asturiano Ramón Pérez de Ayala. Más de una vez habló del novelista como un ser limitado, pues en sus obras no puede reproducir la multiplicidad del mundo aparente. Estas palabras pertenecen al parlamento de un personaje de *Belarmino y Apolonio,* obra publicada en 1921:

> Los cíclopes veían el mundo superficialmente, porque sólo tenían un ojo. Los cíclopes, por ver el mundo superficialmente, quisieron asaltar el Olimpo; pero los dioses los precipitaron en el hondo Tártaro [...] El novelista es como un pequeño cíclope, esto es, como un cíclope que no es cíclope. Sólo tiene de cíclope la visión superficial y el empeño sacrílego de ocupar la mansión de los dioses, pues a nada menos aspira el novelista que a crear un breve universo, que no otra cosa pretende ser la novela. El hombre, con ser más mezquino, aventaja al cíclope, a causa de poseer dos ojos con que ve en profundidad el mundo sensible. Ahora bien, describir es como ver con un ojo, paseándolo por la superficie de un plano, porque las imágenes son sucesivas en el tiempo, y no se funden, ni superponen, ni, por tanto, adquieren profundidad [...] El novelista, en cuanto hombre, ve las cosas estereoscópicamente, en profundidad; pero, en cuanto artista, está desprovisto de medios con que reproducir su visión. No puede pintar: únicamente puede describir, enumerar.
>
> [RAMÓN PÉREZ DE AYALA: *Belarmino y Apolonio*, Cátedra, col. Letras Hispánicas, Madrid, 1982, págs. 91-92]

Las ventajas de esa visión estereoscópica fue defendida también por el novelista Aldous Huxley en su novela *Contrapunto* (1928). Otro narrador británico, Lawrence Durrell, aplica una técnica perspectivista en *El cuarteto de Alejandría* (1957-1960), novela en cuatro volúmenes donde se narran los mismos hechos, sucesivamente, desde la mirada de cuatro personajes diferentes.

Un intento aún más audaz es el de hacer confluir las perspectivas, dejando que hablen a la vez varias personas. El peruano Mario Vargas Llosa ensayó esa técnica en un relato breve: *Los cachorros*. Además de alternar la primera y la tercera personas incluso en una misma frase, recurre al estilo indirecto libre junto al estilo directo, aunque el diálogo

no está introducido por las marcas lingüísticas habituales. El resultado es francamente artificioso. El texto pretende sumergir al lector en un universo multiforme y ondulante, que ni siquiera es alterado por las convenciones gráficas de la lengua escrita; pero también podríamos ver en él una muestra de la frustración del creador que, como señalaba Pérez Ayala, no puede ocupar la mansión de los dioses:

> Todavía llevaban pantalón corto ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas, a zambullirnos desde el segundo trampolín del «Terrazas», y eran traviesos, lampiños, curiosos, muy ágiles, voraces. Ese año, cuando Cuéllar entró al Colegio Champagnat.
>
> Hermano Leoncio, ¿cierto que viene uno nuevo?, ¿para el «Tercero a», Hermano? Sí, el Hermano Leoncio apartaba de un manotón el moño que le cubría la cara, ahora a callar.
>
> Apareció una mañana, a la hora de la formación, de la mano de su papá, y el Hermano Lucio lo puso a la cabeza de la fila porque era más chiquito todavía que Rojas, y en la clase el Hermano Leoncio lo sentó atrás, con nosotros, en esa carpeta vacía, jovencito. ¿Cómo se llamaba? Cuéllar, ¿y tú? Choto, ¿y tú? Chingolo, ¿y tú? Mañuco, ¿y tú? Lalo.
>
> [MARIO VARGAS LLOSA: *Los cachorros*, Cátedra, col. Letras Hispánicas, Madrid, 1982, págs. 55-56]

7.4. MANERAS DE MIRAR

Hemos dicho que el narrador puede mostrar actitudes diversas ante los hechos narrados. La forma de contar (con más o menos entusiasmo, con más o menos intencionalidad) incide sobre el sentido general del texto y, a veces, determina su significado.

El narrador es siempre subjetivo (ni siquiera las narraciones de objetivismo ferviente son neutrales), pues adoptar un punto de vista supone renunciar a otros. La subjetividad admite grados, pero se muestra tanto si el narrador está próximo a los personajes y los sucesos como si aparece distanciado de ellos: en el primer caso, es previsible que el relato esté cargado de afectividad y de pasión (como

sucede en *El camino*); en el segundo, puede ocurrir que el texto sorprenda por su frialdad (y así es en una novela como *La metamorfosis*, de Franz Kafka).

Nos detendremos ahora en algunos ejemplos ilustrativos de narraciones dominadas por el distanciamiento (los relatos paródicos, de los que nos hemos ocupado ya, podrían recordarse aquí como una muestra más). Son tres pasajes de efecto expresivo diferente, que explican cómo la literatura tiene recursos propios para interpretar la realidad: si la prosa reflexiva y explícita de un ensayo puede someterla a análisis rigurosos, textos narrativos como los que vamos a comentar desvelan aspectos ocultos tras la apariencia de las cosas.

7.4.1. **La realidad degradada**

Uno de los movimientos artísticos más importantes del siglo XX es el *expresionismo*. Sus propulsores, en la Alemania de la segunda década del siglo, veían la realidad como proyección de las tensiones y tormentas internas del individuo; de ahí que ofrecieran visiones distorsionadas, angustiadas, de un entorno que no les satisfacía.

En general, lo expresionista de un texto literario deriva del punto de vista, de la manera de mirar. En España, Valle-Inclán dio forma a una estética emparentada con el expresionismo, que él llamo *esperpento*. El propio escritor decía que lo esperpéntico era el resultado de ver a los personajes «desde arriba», como marionetas en manos del creador, frente a la comedia que produce personajes del mismo tamaño que el creador o la tragedia, que tiene por protagonistas a héroes, personajes agrandados porque se les ve «desde abajo».

El entorno en que se mueven los personajes esperpénticos está también desfigurado, deformado por el ángulo de visión elegido. En fin, a esa realidad degradada corresponde un lenguaje encanallado, que dibuja escenas dominadas por una cierta estética de la fealdad, como ésta:

> El entierro iba sesgando el olivar: Llevaba una carrera agalgada, gacho y nocharniego [...]. Acezaba el cortejillo de jayanes y mujeru-

cas lloronas, enternecidas con el anisete de cinco noches de velorio. Era muy remoto el cementerio, y el camino, traspuesto el olivar, de muy mal paso. En la tarde serena y azul, el flaco cortejillo calcaba su silueta galguera, remontando por la ribera del río, a buscar los vados por donde iba antaño el arruinado puente de maderos [...] El entierro galgueaba adonde dicen Vado Jardón. De la mano contraria, por un vericueto, aparecían los brillos de la cruz parroquial, y entre cuatro mantillas revoloteaba la sobrepelliz del clérigo. Tras de la cruz aguzaba sus cuernos el bonete. Se adelantó el sacristán, y encaramado a una cresta de la orilla, dio al aire su carraspera de viejo mandón que anda a escobazos con los santos:

— ¡Ahí va la soguilla!

Tiró un tejuelo amarrado al cabo de una piola. Al otro lado, todo el cortejillo alzaba los ojos siguiendo el vuelo del tiro. Cayó la piedra en mitad de la corriente. El sacristán habló para sí: Rosmaba. Borrachín, barbudo, pelicano, tenía el tartajo de cascarrabias que los añejos chascarrillos atribuyen a San Pedro. Corriendo por la vera del río, volteaba el brazo para darle impulso al tejo, que otra vez se hundió en la corriente. Gritó el viudo, al canto del féretro:

— ¡Más nervio, padre mantecas!

— Haber traído tú la soguilla, ya que te pones por tan diestro.

El clérigo, con brusco arrebato, arrojó el hisopo en el calderete, se recogió la sotana, reclamó el tejuelo, y con arte de mayoral, lo lanzó, remontando sobre el río, a la otra ribera. Al verlo caer, algarearon los jayanes que acompañaban a la muerta:

— ¡Ahí se ven los hombres!

— ¡Ha estado usted muy güeno, Padre Cura!

— ¡Eso lo hace la bota y el magro!

Los jayanes que acompañaban a la difunta, halaron de la piola hasta tocar el amarre de una soga fuerte [...] Ya habían sacado a la difunta del ataúd, y estaban apretándole el lazo de la reata en las canillas de cera [...]

Renovóse el planto de las mujerucas. En la otra orilla, el preste entonaba su latino responso y sacudía el hisopo sobre las aguas del río [...]

El cuerpo de la vieja zozobraba en el curso de la corriente. El sacristán, asistido de algunos mozos, recogía la soga en la ribera. Cantaba el preste. Las remotas campanas daban su doble y abrían en el atardecido círculos de sombra sonora. Los zapatos de la difunta navegaban río abajo, haciendo agua. La mellada luna, en el fondo de

la corriente, guiñaba el ojo. Sólo salían fuera del agua las manos de cera.

[VALLE-INCLÁN: *La corte de los milagros*. Alianza Editorial, Madrid, 1973, págs. 186-187]

7.4.2. **La realidad empequeñecida**

Hay muchas maneras de poner en evidencia ciertos aspectos de la realidad para criticarlos; una de ellas es el humor.

En la literatura española, una serie de escritores que vivieron su apogeo creador en los años veinte, treinta y cuarenta confirieron dignidad estética al humor, que hasta entonces solía reducirse a comicidad gruesa y fácil. Ramón Gómez de la Serna es el abanderado de ese humorismo nuevo, inteligente, basado en el ingenio y no en el chiste fácil, que propone, ni más ni menos, una mirada distinta a la realidad para descubrir en ésta facetas insólitas.

Miguel Mihura, uno de los grandes de esa generación, es, posiblemente, el padre del humor inteligente contemporáneo. Sus textos están absolutamente pegados a la realidad, pero se proponen trasformarla a fuerza de negar lo que la experiencia tiene por lógico o de dar carta de cotidianidad a lo extraordinario e inverosímil. El resultado es un mundo nuevo, donde los tópicos y las experiencias compartidas resultan empequeñecidos en su ridiculez.

La actitud que adopta el narrador en los relatos de Mihura se caracteriza por la deliberada ingenuidad de su mirada: los hechos se narran con lógica infantil y con arbitrariedades de todo tipo: generalizaciones insólitas («Ya sabemos todos la enorme tristeza que suele haber en los desiertos, sobre todo cuando en Nochebuena se muere algún niño pobre o alguna niña pobre»), rupturas de lo previsible, afirmaciones que contravienen lo aceptado («Todos sabemos lo estupendo que resulta ser niño de la inclusa, o niño abandonado en un portal, o niño robado por unos gitanos, o niño muerto»), etcétera.

El resultado de todo ello puede apreciarse en el siguiente fragmento de un relato escrito en 1932. El tono disparatado del texto

hace que la realidad quede, en efecto, empequeñecida, como si fuera de juguete; pero no por eso se nos oculta la sátira del mundo moderno que hay en estas líneas:

> Aquel señor era de Nueva York y vivía en un rascacielos, porque tanto han hablado de los rascacielos los señores que han venido de Nueva York, y tantos cuadros de rascacielos se han hecho en las revistas de Martín y en las revistas de Romea, que los americanos no han tenido más remedio que poner rascacielos en las calles [...]
>
> Aquel señor era de Nueva York y era tan rico, tan rico, que se casó, y en vez de tener un niño, tuvo un submarino; y en vez de tener una niña, su esposa dio a luz una fábrica de locomotoras.
>
> Y tan rico era que un día fue y compró el cielo.
>
> Se lo compró a un señor muy viejecito y muy bueno, que era el amo del cielo, y que ya se había cansado de él porque, en realidad, le había ido muy mal y le había dado muchos disgustos.
>
> Aquel señor era tan rico que se lo compró todo entero y empezó a hacer mejoras estupendas con su gran espíritu americano para los negocios.
>
> Lo primero que hizo fue barrer todo y ponerlo todo muy limpio. Y quitar todos los mosquitos, que es lo primero que hacen todos los señores en Nueva York. Después se dedicó en seguida a modernizar por dentro las habitaciones del cielo, pues se encontró con que todo aquello estaba un poco cursi. Sobre todo la salita y el comedor [...]
>
> En lugar de los ángeles, que no hacían más que tocar el arpa y llegar tarde a todos los recados, organizó un servicio de mecanógrafas muy rubias, con unas piernas preciosas y unas ligas azules de cuarenta pesetas [...]
>
> En la tierra se instalaron grandes suscursales y oficinas de información y se suprimieron las antiguas, en donde no había más que viejas pobres en la puerta pidiendo cinco céntimos o diez.
>
> En estas modernas oficinas había jóvenes empleados que mascaban goma y numerosas ventanillas para cada servicio, en donde la gente que tenía que pedir algo llenaba unos impresos especiales. Para hablar con el cielo se habilitaron las antiguas cabinas que había antes, con un señor dentro, por modernas cabinas con teléfonos. Y en todas las oficinas grandes letreros decían así: «El tiempo es oro», «Nuestro tiempo es tan precioso como el vuestro» y «Haga usted el favor de marcharse ya, caramba».

La gente no hacía más que telefonear con el director para pedirle que arreglase eso de las enfermedades y la muerte, porque la gente seguía tan pesada como siempre, pidiendo nada más que tonterías.

Pero no hubo más remedio que complacerlos.

La gran empresa norteamericana, obligada por tantas súplicas, como no podía suprimir del todo estas dos cosas, porque hay muchos intereses creados, organizó, para las enfermedades y la muerte, la jornada de ocho horas [...].

[MIGUEL MIHURA: *Cuentos para perros*, Bruño, col. Anaquel, Madrid, 1994, págs. 150-153]

7.4.3. **La realidad mitificada**

La experiencia lectora nos lleva a considerar que un texto realista trata de reflejar la realidad tangible, o aproximarse a ella o, cuando menos, dar una gran sensación de verosimilitud al contar. Y todos reconocemos, intuitivamente, técnicas narrativas propias del realismo: orden en el relato de los acontecimientos, descripciones detalladas, personajes con perfiles reconocibles a partir de referencias extratextuales, etc.

En nuestro ámbito cultural, la narrativa hispanoamericana de los años sesenta causó una verdadera conmoción: la publicación de una serie de novelas de éxito fulgurante puso de moda muchos nombres hasta entonces desconocidos, parte de los cuales son hoy considerados como maestros de la literatura escrita en español: Cortázar, García Márquez, Juan Rulfo, Vargas Llosa... El secreto de aquel deslumbramiento estaba, en buena medida, en la aplicación de las técnicas realistas a asuntos y acontecimientos inhabituales, maravillosos: pronto se empezó a hablar del *realismo mágico* o de lo *real maravilloso*.

Estamos, de nuevo, ante una cuestión de perspectiva y actitud, ante una narración distanciada: la exuberante naturaleza americana, las costumbres y los ritos de unas culturas ancestrales se mezclan con supersticiones sugestivas, leyendas populares o inventadas y fabulaciones de todo tipo. El resultado es un mundo fascinante, donde lo verosímil y lo maravilloso se funden, y que se nos cuenta con la

misma naturalidad con que un narrador del realismo convencional narra la salida de unos niños del colegio.

En *Cien años de soledad*, ese nuevo mundo narrativo, vigoroso y hechizante, aparece como una realidad mítica o mitificada, movida por leyes misteriosas que sólo dentro de la ficción se explican. Y, sin embargo, el lector reconoce a un narrador realista, lo que desconcierta aún más: un narrador que no subraya lo insólito y que, por eso, sume en la perplejidad y el estupor a quien lee. García Márquez no hizo más que recrear poéticamente una cultura y personalizar una tradición literaria: su novela no surgió de la nada. Pero, a partir de ella (1967), se consolidó una forma de contar que ha influido a escritores de todo el mundo y que, pasados los primeros años de imitaciones apresuradas, se revela como uno de los grandes estilos novelísticos de nuestro tiempo.

Aunque no es fácil hacerse una idea clara de libro tan complejo a partir de unas líneas, el fragmento seleccionado deja entrever cómo el contraste entre lo narrado y la forma de narrar aumenta el aire mítico de la historia. En este caso, además, reconocemos al fondo un episodio bíblico (las plagas de Egipto), y eso da mayor carácter al pasaje, cuya lectura nos sumerge en una atmósfera legendaria:

> Una noche, por la época en que Rebeca se curó del vicio de comer tierra y fue llevada a dormir en el cuarto de los otros niños, la india que dormía con ellos despertó por casualidad y oyó un extraño ruido intermitente en el rincón. Se incorporó alarmada, creyendo que había entrado un animal en el cuarto, y entonces vio a Rebeca en el comedor, chupándose el dedo y con los ojos alumbrados como los de un gato en la oscuridad. Pasmada de terror, atribulada por la fatalidad de su destino, Visitación reconoció en esos ojos los síntomas de la enfermedad cuya amenaza los había obligado, a ella y a su hermano, a desterrarse para siempre de un reino milenario en el cual eran príncipes. Era la peste del insomnio [...]
>
> La india les explicó que lo más temible de la enfermedad del insomnio no era la imposibilidad de dormir, pues el cuerpo no sentía cansancio alguno, sino su inexorable evolución hacia una manifestación más crítica: el olvido. Quería decir que cuando el enfermo se acostumbraba a su estado de vigilia, empezaban a borrarse de su memoria

los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado [...]

No se alarmaron hasta el tercer día, cuando a la hora de acostarse se sintieron sin sueño, y cayeron en la cuenta de que llevaban más de cincuenta horas sin dormir.

—Los niños también están despiertos —dijo la india con su convicción fatalista—. Una vez que entra en la casa, nadie escapa a la peste.

Habían contraído, en efecto, la enfermedad del insomnio. Úrsula, que había aprendido de su madre el valor medicinal de las plantas, preparó e hizo beber a todos un brebaje de acónito, pero no consiguieron dormir, sino que estuvieron todo el día soñando despiertos. En ese estado de alucinada lucidez no sólo veían las imágenes de sus propios sueños, sino que los unos veían las imágenes soñadas por los otros. Era como si la casa se hubiera llenado de visitantes [...] Mientras tanto, por un descuido que José Arcadio Buendía no se perdonó jamás, los animalitos de caramelo fabricados en la casa seguían siendo vendidos en el pueblo. Niños y adultos chupaban encantados los deliciosos gallitos verdes del insomnio, los exquisitos peces rosados del insomnio y los tiernos caballitos amarillos del insomnio, de modo que el alba del lunes sorprendió despierto a todo el pueblo.

[GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: *Cien años de soledad,* Cátedra, col. Letras Hispánicas, Madrid, 1987, págs. 119-121]

* * *

De lo visto cabe deducir que toda obra literaria es realista en cuanto que trata de dar idea de una realidad, sea ésta objetiva o subjetiva. Y eso es independiente de que el escritor aspire o no a reflejar de forma verosímil el mundo sensible.

Cuando comenzamos a leer *La metamorfosis* y vemos que Gregorio Samsa se despierta una mañana convertido en una especie de escarabajo, sin que se nos dé explicación alguna, ponemos un gesto de incredulidad; pero el hecho adquiere una profunda verdad cuando le permite a Kafka mostrarnos lo inquietante y absurdo que es el mundo contemporáneo. No hay en esa novela menos realidad que en *Fortunata y Jacinta*, donde Galdós radiografía con toda meticulosi-

dad el Madrid de finales del siglo XIX; incluso nos sentimos más cerca de poder ser *gregorios samsas* que cualquiera de las criaturas galdosianas.

La mirada del creador busca, permanentemente, la forma más eficaz de hablarnos de la realidad: amor, muerte, odio, miedo, esperanza, solidaridad, soledad, guerra, misterio, paz..., son sentimientos profundamente reales, trátense como se traten. Picasso representó muy bien el horror de la guerra en el *Guernica*, aunque no pintara con técnica figurativa. Y es que, mientras la mirada es una opción, la realidad es un punto de encuentro.

8. UNA VISITA A LOS PERSONAJES

En las obras narrativas y dramáticas, los personajes son elementos de capital importancia. Su carácter, sus reacciones, su modo de enfrentar la vida, sus sentimientos, se ofrecen a la consideración del lector o del espectador con intensidad creciente; ellos mantienen el interés de la anécdota y hacen que la obra literaria tome cuerpo ante nuestros ojos. Ellos, en suma, son responsables directos, en buena medida, del poder de fascinación que tiene un libro.

En palabras de un lector apasionado, Fernando Savater, en el prólogo a su libro *Criaturas del aire*, «no es que nos identifiquemos con el personaje, sino que éste nos identifica, nos aclara y define frente a nosotros mismos; algo en nosotros se identifica con esa individualidad imaginaria, algo contradictorio con otras "identificaciones" semejantes, algo que de otro modo quizá sólo en sueños hubiera alcanzado carta de naturaleza».

El proceso mediante el cual un lector (o un espectador) nota que una corriente cálida de simpatía se establece entre él y una criatura de ficción, hasta llegar a disfrutar o sufrir con ella, muestra que la imaginación es capaz de anular las mismas leyes físicas. Es fácil forzar la identificación del lector o del espectador con el personaje; por eso ciertos productos de escasa calidad renuncian a toda elaboración artística y se limitan a definir unas criaturas simples, pensadas para que las corrientes de simpatía y de antipatía se impongan por encima

de todo: las historias de «buenos» y «malos» han resultado siempre efectistas y siguen dominando en los productos audiovisuales (telenovelas, radionovelas, cine) de mayor éxito entre el gran público.

Sin embargo, esos personajes *de ocasión*, pensados para cubrir apenas necesidades primarias de un público acomodaticio, desaparecen en seguida. Sólo permanecen las grandes creaciones, criaturas complejas y contradictorias como lo somos los humanos, que fueron pensadas para protagonizar historias de mucho mayor calado. Crear un verdadero personaje no es fácil, y conseguir una criatura universal (Don Quijote, Hamlet, Werther) está sólo al alcance de los genios: es, a fin de cuentas, oficio de dioses.

En estas páginas esbozaremos algunos de los rasgos que intervienen en el diseño de los personajes y anotaremos ciertos indicadores que facilitan la comprensión de sus comportamientos.

8.1. Tipos de personajes

8.1.1. **El protagonista**

Según la importancia de su papel en la obra, los personajes pueden ser *protagonistas* o *secundarios*.

El protagonista tiene la parte sustancial en los hechos. Puede haber más de uno (y hablamos entonces de personajes principales), pero también en esos casos es frecuente que alguno sobresalga y alcance mayor relevancia. En ciertas obras, un personaje se caracteriza por dar la réplica al protagonista y sustentar valores opuestos o complementarios a los suyos, o por entrar en colisión con otros y provocar un conflicto que determina toda la historia: hablamos entonces del *antagonista*. Sancho lo es, en cierto modo, con respecto a Don Quijote; el comendador Fernán Gómez de Guzmán es el enemigo común de los villanos en la obra de Lope *Fuenteovejuna*; la bruja, el mago o el espíritu del mal que se oponen a los deseos del protagonista de un cuento popular, son sus antagonistas.

A veces, al personaje principal se le nombra como *héroe*. No es imprescindible, para ello, que tenga rasgos de superhombre que defi-

nan su heroísmo: el término designa a quien protagoniza la historia. El *antihéroe* sería, entonces, su antagonista; pero también se llama así al protagonista que se distingue por poseer valores contrarios a los que se esperarían en un héroe: cobardía, egoísmo, maldad, espíritu mezquino...

Algunos nombres que nacieron como antihéroes, como Lázaro de Tormes o Don Quijote, terminaron por encarnar a un nuevo tipo de héroe, modesto y marginal. La literatura del siglo XX ha ahondado en ese tipo de figuras y ha puesto de relieve los aspectos más grises de la existencia: ha convertido en héroe al personaje sin atributos, al hombre anónimo y pequeño, a la criatura débil, indefensa ante el mundo.

Así son los protagonistas de novelas que ya hemos citado más atrás, como *La metamorfosis*, *Ulises* o *Tiempo de silencio*. A veces, incluso, es una figura que carece de nombre: el protagonista de otra novela de Kafka, *El castillo*, se llama simplemente K. Son siempre criaturas complejas, cargadas de misterio, que, como aseguraba el novelista británico E. M. Forster, resultan «invisibles en sus tres cuartas partes, como los icebergs», frente a los personajes creados por la novela decimonónica, que eran explícitos, estaban bien perfilados, y aparecían insertos en un mundo cuidadosamente definido.

En la novela tradicional, los personajes son siempre individuales. Otra característica de la narrativa contemporánea es que ha producido muchas obras donde el protagonista es un personaje colectivo, lo que contribuye a aumentar el carácter antiheroico de las criaturas. El individuo queda así diluido en un conjunto abigarrado y gris que significa la irrupción de la masa en la literatura. *La colmena* es un buen ejemplo de este tipo de obras, que muestran una concepción pesimista del hombre fraguada en las primeras décadas de este siglo.

En los años veinte, el escritor español Benjamín Jarnés escribió una novela de título muy significativo: *Locura y muerte de nadie* (1929); observemos el escepticismo resignado que hay en estas proféticas palabras, puestas en labios de uno de los personajes (y notemos también cómo dejan traslucir una cierta nostalgia del héroe):

> Le invito a aprovechar los últimos instantes de una vida heroica que se extingue. Pronto, si algún héroe surge, se sonreirá aburrida-

mente de su propio heroísmo. El mundo va adoptando posturas inteligentes, es decir, va suprimiendo las posturas. Pronto no quedarán héroes «monumentalizables». La vida moderna está reduciendo el rostro del mundo a esquemas simplicísimos, a geometrías colectivas, donde no caben profundas contracciones individuales [...] Van a reducirse los tipos originales, se llegará quizá a una estandarización del hombre [...] La razón es porque el mundo, nuestro mundo, comienza a ser toda la tierra [...] El mundo va borrando de su tablero de ajedrez las grandes piezas, y prefiere seguir la partida con los peones solos, a quienes, de vez en cuando, les endosa una caperuza de caudillo. El novelista nuevo rebana el cuello a los altos fantasmones y prefiere manipular con las masas. Ya los principales personajes de la novela actual tienen cien mil cabezas. A casi nadie le interesa un problema individual. El mundo entero está cansado de monólogos.

[BENJAMÍN JARNÉS, en *Los vanguardistas españoles. 1925-1935*, Alianza Editorial, Madrid, 1973, págs. 106-108].

El tránsito del héroe al antihéroe y del individuo a la masa como referencia principal, resume, en buena medida, la historia de la literatura. Y también la propia historia del mundo.

8.1.2. **Los secundarios**

Los personajes secundarios actúan en función de los principales y, por lo general, les sirven de complemento: con sus réplicas, nos permiten conocer mejor al protagonista; sirven para conformar el ambiente que rodea a los personajes destacados; intervienen en un suceso o anécdota de importancia menor pero que matiza o ayuda a situar más cabalmente la historia principal, etc. Si una criatura sólo aparece circunstancialmente, en una acción secundaria sobre la que no se vuelve, es decir, en un episodio, suele hablarse de personaje *episódico.*

En la novela tradicional, y sobre todo en el realismo del siglo XIX, los personajes secundarios son abundantes. En conjunto, suelen tener un papel importante en la historia, pues conforman el telón de fondo en que se desenvuelven las criaturas principales. Esto sucede

en obras como *Fortunata y Jacinta* o *La Regenta*, que incluyen un retrato vivo y complejo de una sociedad. Muchos de ellos aparecen y desaparecen en unas páginas, por lo que el narrador acostumbra a presentarlos mediante la técnica del retrato (de la que hablaremos en seguida); ofrecen una ocasión pintiparada para el ejercicio de estilo de unos novelistas que fueron maestros en el trazo de perfiles físicos y psicológicos.

En buena parte de la novela contemporánea, los personajes secundarios son menos numerosos. Los escritores se centran muchas veces en una situación, con lo que el protagonismo lo ocupan, más que los personajes, los *estados de ánimo* (la duda, el desamor, la frustración, la desesperanza...), en función de los cuales se dispone el material narrativo; en esos relatos introspectivos, sólo importan los personajes principales, que encarnan los sentimientos de que se habla.

Pero hoy coexisten muchos modelos narrativos. De modo que, pese a lo dicho en el párrafo anterior, la literatura española más reciente registra algunos títulos de éxito cuyo objetivo es presentar un retrato generalizador, de trazo grueso, de una generación o de un ambiente. No hay más que recordar el eco obtenido por novelas como *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas o *Días contados* de Juan Madrid; por las páginas de estas dos narraciones desfilan multitud de figurantes, para decirlo en términos cinematográficos: a fin de cuentas, son libros próximos al cine por su técnica y su ritmo narrativo.

8.1.3. **Tipos y caracteres**

Según estén concebidos, los personajes pueden ser complejos o simples. Los primeros presentan un carácter cambiante que se va formando a lo largo de la obra y en el que descubrimos matices variados que les confieren un aire muy real: se llaman *caracteres* o personajes *redondos.* Otros tienen unos rasgos muy evidentes, que por lo general remiten a tópicos conocidos por el lector, y su actitud no varía a lo largo de la obra: son los *tipos* o personajes *planos*; a veces responden a moldes establecidos (el traidor, el viejo usurero, el tonto, la vecina entrometida, etc.).

Casi todos los grandes personajes literarios son caracteres (desde Don Quijote y Hamlet a Emma Bovary y Pascual Duarte). Pero eso no impide que haya personajes planos trazados con maestría que sirven de apoyo eficaz a otras intenciones artísticas: así, el dramaturgo francés Molière utilizó tipos magníficos en sus comedias más celebradas para poner en solfa determinados vicios: la usura, la avaricia, la hipocresía...

Otra cosa son ciertos relatos concebidos para atrapar a un público cómodo, que se conforma con la superficie de las cosas, y en los que todo gira en torno a las vicisitudes de unos personajes planos que nunca sorprenden ni dejan lugar a la duda: el marido infiel, la esposa-víctima, el joven irresponsable y juerguista, la pobre chica explotada y ultrajada, etc. El reproche que cabe hacer a esos textos es que atentan contra la esencia misma del relato de personajes, al ofrecer al lector unos protagonistas despersonalizados. Como además los asuntos que tratan y la forma de organizarlos son repetitivos y las situaciones previsibles, escamotean todo rastro de creatividad. Algunos críticos engloban esas publicaciones bajo el rótulo de *subliteratura*. La llamada novela rosa (precursora de los *culebrones* televisivos) es un ejemplo característico.

Las obras que merecen el calificatico de literarias, raramente presentan personajes planos fuera de determinados episodios. Eso sí: hay algunos subgéneros novelescos que recurren a protagonistas con rasgos tópicos porque están al servicio de la trama, que es el elemento trascendental del relato. Sucede, por ejemplo, en las novelas de la serie negra: el detective es un tipo de costumbres solitarias y bohemias, misterioso, descreído y cínico, que se desenvuelve en ambientes dudosos poblados por una fauna siempre idéntica a sí misma. Aunque hay grandes cultivadores de ese género, también existen demasiados productos irrelevantes: la reiteración de esquemas narrativos es su peor enemigo.

8.2. Formas de presentar el personaje

En términos generales, un personaje puede ser presentado por un narrador ajeno a los hechos o puede presentarse a sí mismo (narrador

en primera persona); otras veces lo conocemos por lo que opinan de él los demás. Y siempre recibimos mucha información a través de sus actos, de su forma de comportarse. A lo largo de una novela, todas esas formas de presentación suelen combinarse.

Cada una de las posibilidades aludidas se concreta de forma distinta en el relato. Pasamos ahora revista a las técnicas descriptivas más importantes.

8.2.1. **El retrato**

Un retrato se hace en un texto normalmente breve que contiene una descripción física o moral (con frecuencia, ambas) de un personaje. Es un procedimiento habitual en las novelas realistas de cualquier época, en cuyas páginas la aparición de una nueva criatura da lugar casi siempre a una descripción de la misma. Para Pío Baroja, eso permite que el narrador se sienta más asentado en el terreno que pisa: «No podría hablar de un personaje secundario sin conocerle algo y sin saber dónde vive y en qué ambiente se mueve.»

El retrato puede hacerse siguiendo la técnica del detalle o puede concebirse de manera impresionista. En el primer caso, la minuciosidad da una gran sensación de verosimilitud, como si el narrador pretendiera aproximarse al estilo fotográfico. En el segundo caso, el retrato es más esquemático y se contenta con resaltar ciertos rasgos; es una técnica que se emplea preferentemente con los personajes no protagonistas.

Páginas atrás analizábamos la adjetivación en dos retratos extraídos de novelas escritas con afán realista (pág. 133). Vamos a comentar ahora un texto de procedencia diferente, aunque la técnica empleada por el autor no difiera mucho. El pintor José Gutiérrez Solana publicó en 1920 un impresionante libro de viajes, mitad costumbrista y mitad expresionista, de título bastante significativo: *La España negra*. A él pertenece este retrato, en el que podemos observar la carga expresiva de una descripción intencionada:

Los carreteros de Tembleque

Son éstos hombres de pelo en pecho; sus caras se parecen a la del toro, muy barbudos, con las cejas muy pobladas y juntas, las caras

atezadas por el sol, las frentes llenas de arrugas y las mejillas con surcos, como la tierra abierta con la azada; encerrados por el negro del afeitado de la barba y el bigote, destacan, más descoloridos, los labios y los dientes muy blancos; sus manos, desproporcionadas, grandes y membrudas; sus chaquetas llenas de cuchillos de tela de distinto color, para tapar los rotos, con la zamarra al hombro, en cuyo bolsillo asoma el pañuelo moquero con el que suenan fuerte y lo atan al cuello para empapar el sudor; sus piernas, calzadas con polainas de cuero con todos los broches y hebillas tapadas y blancas por el barro de los días de lluvia; sus sombreros, de forma rara, encasquetados hasta las orejas. ¡Qué bien saben estos carreteros comer de pie mientras hay un descanso! Abrazan la cazuela y la recuestan en el pecho, llena de patatas, de berzas y cocido; el pan se convierte en moreno cuando lo amasan con los dedos tiznados y negros, donde resaltan el blanco de sus uñas, que suelen ser zapateras por los golpes, y a alguno le suele faltar un dedo de la mano, que se ha cogido entre dos moles de piedra; al quedar este dedo deshecho, como un colgajo, ellos mismos se han hecho la amputación, sin tener que ir a la Casa de Socorro; abriendo la faca, se lo han cortado y tirado al suelo.

[JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA: *La España negra*,
Barral Editores, Barcelona, 1975, págs. 140-141]

He ahí un retrato de clara estirpe expresionista. Lo preside el interés del observador por traer a primer plano determinados aspectos de la fisonomía y el talante de los personajes, de quienes se ofrece una visión subjetiva e intencionada. Tanto, que, pese a que el autor se refiere a un grupo, habla como si de una sola persona se tratara. Las líneas finales llevan al extremo la generalización y se centran en un dato que subraya el efecto buscado: a los ojos del escritor, estos personajes encarnan un tipo aguerrido, hosco y brutal de la España más atrasada, como tantos otros que desfilan por las páginas de la obra. El gusto por el detalle y el afán por seleccionar la realidad confieren al texto un valor peculiar: es un retrato con «mensaje».

Notemos que, pese a tener el aire de un apunte tomado del natural, el texto se separa de la realidad para crear otra, una realidad literaria donde no hay personas, sino personajes. Gutiérrez Solana no pretende escribir una obra de ficción, pero utiliza los procedimientos

de un novelista en su propósito de denunciar la realidad miserable del país: las gentes retratadas conforman una estampa antifolclórica, que huye de cualquier tentación de tipismo, aunque acaba incurriendo, a su vez, en cierto exceso por el lado contrario.

El siguiente texto, tomado de una novela, es un ejemplo de retrato impresionista y esquemático de un personaje episódico:

> Viladecans llevaba alfiler de corbata de oro y gemelos de platino. Por impecable lo era hasta la calvicie, convertida en pulimentado y agostado lecho de río, encajonado entre dos riberas pobladas de pelo canoso recortado por el mejor peluquero de la ciudad, a juzgar por el cuidado con que una y otra vez la mano del abogado repasaba la consistencia de la maleza superviviente, mientras una lengua pequeñita subrayaba el saboreo recorriendo los labios casi cerrados.
>
> [MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN: *Los mares del Sur*, Planeta, Barcelona, 1981, pág. 18]

Vázquez Montalbán no pretende individualizar al personaje: Viladecans es un tipo. Su retrato remite al lector a realidades que conoce previamente (lo atildado y relamido del abogado sugiere la imagen tópica de un representante de cierta clase acomodada) y así adquiere sentido lo que, de otra forma, proporcionaría una información insuficiente por su brevedad.

En cierto sentido, todos los tipos tienen algo de caricaturesco, pues simplifican el mundo y lo reducen a esquemas. Pero suele reservarse el término *caricatura* para una clase de retrato que exagera ciertos detalles físicos del personaje con la intención de ridiculizarlo. Es un procedimiento de gran rendimiento expresivo que opera siempre de la misma forma: empequeñece la realidad para mirarla de forma ingeniosa. Suele reservarse para personajes secundarios y cuenta en nuestra historia literaria con maestros consumados. Galdós es uno de ellos, como comprobamos en este ejemplo:

> Desapareció por la escalera abajo aquel hombre feísimo, de semblante extraño, por tener los ojos tan poco separados que parecían juntarse y ser uno solo cuando fijamente miraban. La nariz le salía de

la frente, y después bajaba chafada y recta, esparranclando sus dos ventanillas en el nacimiento del labio superior, dilatado, tirante y tan extenso en todas direcciones que ocupaba casi la mitad del rostro. La boca era larga, terminada en dos arrugas que dividían la barba en tres compartimentos fláccidos, de pelambre ralo y gris; la frente estrecha, las manos enormes y velludas, el cogote recio, el cuerpo corto, inclinado hacia adelante, como resabio de una raza que hasta hace poco ha andado a cuatro pies. Al descender la escalera parecía que la bajaba con las manos, agarrándose al barandal.

[BENITO PÉREZ GALDÓS: *Miau*, Labor, Barcelona, 1981, pág 129]

Las muestras analizadas ponen de relieve que el retrato suele ser un instrumento del narrador (y, a través de él, del autor) al servicio de la narración. Si el personaje es importante, su conducta posterior a lo largo del relato lo hace crecer ante los ojos del lector, de modo que esa primera descripción pierde importancia y se reduce muchas veces a un par de rasgos. En el caso de los secundarios, el retrato tiene otro sentido: su finalidad no es tanto pintar un personaje (que con frecuencia nada aporta a los hechos) como servir de decorado a la acción principal y permitir que el autor dirija una mirada divertida, caricaturesca, pesimista, etc., a la realidad.

8.2.2. **El personaje en acción**

Decíamos que el personaje va creciendo a medida que la obra se desarrolla. Toma cuerpo, se convierte en un amigo del lector o en un ser despreciable; siente, padece, disfruta. Lo conocemos de verdad gracias a lo que hace, a lo que dice y a lo que piensa, más allá de la primera impresión que pudo dejarnos su retrato. El personaje *se hace* a lo largo del libro.

Pero hay momentos especialmente significativos, de los que un lector atento extrae multitud de datos. Son momentos en que una conversación, una reacción inesperada, la revelación de un detalle oculto, etc., nos descubren una faceta decisiva del talante de un per-

sonaje. Naturalmente, eso sucede de maneras muy diferentes, y no es posible exponer un muestrario de casos. Pero sí podemos detenernos en un ejemplo significativo.

Hay en el *Lazarillo* un episodio famoso, muchas veces reproducido en las antologías e interpretado por los ilustradores. Pertenece al primer tratado, cuando Lázaro acompaña al ciego; éste se empeña en educar de manera implacable al niño para que aprenda a valerse por su cuenta en un mundo lleno de trampas y peligros. Y Lázaro va aprendiendo. Como le gusta el vino, trata de ingeniárselas para tomar a escondidas lo que su amo le niega (seguimos la edición citada al final, pero modernizamos algunas palabras para facilitar la lectura):

> Usaba poner cabe sí un jarrillo de vino, cuando comíamos, y yo muy presto le asía y daba un par de besos callados y tornábale a su lugar. Mas duróme poco, que en los tragos conocía la falta y, por reservar su vino a salvo, nunca después desamparaba el jarro, antes lo tenía por el asa asido. Mas no había piedra imán que así trajese a sí como yo con una paja larga de centeno que para aquel menester tenía hecha, la cual, metiéndola en la boca del jarro, chupando el vino, lo dejaba a buenas noches. Mas, como fuese el traidor tan astuto, pienso que me sintió, y dende en adelante mudó propósito, y asentaba su jarro entre las piernas y tapábale con la mano, y ansí bebía seguro.
>
> Yo, como estaba hecho al vino, moría por él; y viendo que aquel remedio de la paja no me aprovechaba ni valía, acordé en el suelo del jarro hacerle una fuentecilla y agujero sutil, y delicadamente con una delicada tortilla de cera taparlo; y al tiempo de comer, fingiendo haber frío, entrábame entre las piernas del triste ciego a calentarme en la pobrecilla lumbre que teníamos, y al calor de ella, luego derretida la cera, por ser muy poca, comenzaba la fuentecilla a destilarme en la boca, la cual yo de tal manera ponía, que maldita la gota se perdía. Cuando el pobreto iba a beber, no hallaba nada; espantábase, maldecíase, daba al diablo el jarro y el vino, no sabiendo qué podía ser.
>
> —No diréis, tío, que os lo bebo yo —decía—, pues no le quitáis la mano.
>
> Tantas vueltas y tientos dio al jarro, que halló la fuente y cayó en la burla; mas así lo disimuló como si no lo hubiera sentido. Y luego otro día, teniendo yo rezumando mi jarro como solía, no pensando el daño que me estaba aparejado ni que el mal ciego me sentía, sentéme

como solía. Estando recibiendo aquellos dulces tragos, mi cara puesta hacia el cielo, un poco cerrados los ojos por mejor gustar el sabroso licor, sintió el desesperado ciego que agora tenía tiempo de tomar de mí venganza, y con toda su fuerza, alzando con dos manos aquel dulce y amargo jarro, le dejó caer sobre mi boca, ayudándose, como digo, con todo su poder, de manera que el pobre Lázaro, que de nada de esto se guardaba, antes, como otras veces, estaba descuidado y gozoso, verdaderamente me pareció que el cielo, con todo lo que en él hay, me había caído encima.

Fue tal el golpecillo, que me desatinó y sacó de sentido, y el jarrazo tan grande, que los pedazos de él se me metieron por la cara, rompiéndomela por muchas partes, y me quebró los dientes, sin los cuales hasta hoy día me quedé. Desde aquella hora quise mal al mal ciego; y, aunque me quería y regalaba y me curaba, bien vi que se había holgado del cruel castigo. Lavóme con vino las roturas que con los pedazos del jarro me había hecho, y sonriéndose decía:

—¿Qué te parece, Lázaro? Lo que te enfermó te sana y da salud.

[*Lazarillo de Tormes*, Bruño, col. Anaquel, 1991, págs. 64-67]

La escena es memorable. Asistimos a una pugna entre ingenios, que se nos cuenta desde la perspectiva de uno de los personajes. Pero resulta muy eficaz la objetivación de la realidad a que dan lugar ciertos recursos empleados por el narrador-personaje: adelanta cosas que no sabrá sino hasta más tarde (que el ciego ha descubierto el agujero en el fondo del jarro); ironiza sobre la situación y sobre su propia desgracia (así, habla de «golpecillo»); subraya el contraste al describir con morosa voluptuosidad su placer cuando bebe frente a la brutalidad del golpe recibido (tanto más fuerte cuanto más inesperado) y, en fin, llega a abandonar un momento la primera persona para hablar de sí mismo desde fuera: «el pobre Lázaro.»

Esa objetivación narrativa centra nuestra mirada en la competencia entre ingenios. La clave reside en el juego dispuesto por el ciego (cuya inteligencia, subrayada por el narrador, conoce ya el lector por episodios anteriores). El personaje actúa con gran frialdad, siguiendo un especie de *plan de entrenamiento* para su mozo que ni éste ni el lector conocen al principio. El ciego pone las reglas y señala los límites: por eso permite que Lázaro le robe el vino sin decir nada hasta

que comprueba que la inventiva del chico casi le gana la partida; en ese momento da por terminado el juego. Antes, se cobra las *enseñanzas* impartidas con refinada crueldad: la ironía final del amo hurga en la herida, pues se regodea en la victoria.

La forma en que el narrador cuenta los hechos produce así un efecto magnífico: el lector cree que la iniciativa la lleva el niño, pero descubre al final que los hilos los ha movido siempre el ciego. En realidad, Lázaro sigue siendo un aprendiz, por más que casi nos engañe al recrearse en el relato de su astucia.

El pasaje es un estupendo ejemplo de cómo pueden mostrarse con sutileza maneras de ser, rasgos de carácter, sin necesidad de realizar una descripción explícita: los personajes actúan y el lector avisado puede tomar buena nota de todo. Si repasa usted el texto que hemos comentado en síntesis, descubrirá otros detalles que matizan aún más la actuación de tan inolvidables criaturas.

8.2.3. **El estudio psicológico del personaje**

Las novelas psicológicas giran en torno a uno o varios personajes (más frecuentemente lo primero), cuyas intimidades se analizan y exponen con detalle. Son relatos que profundizan en las motivaciones internas de los actos y en los que interesa más la repercusión de los acontecimientos, su trascendencia sobre el carácter de los protagonistas, que los hechos en sí.

Este tipo de novelas cobraron gran importancia en la época del realismo decimonónico: títulos como *Madame Bovary*, *Ana Karenina* o *Crimen y castigo* son ejemplos acabados. En ellas abundan las páginas dedicadas a exponer los pensamientos de los protagonistas, al punto de terminar convirtiéndose en una especie de biografías interiores. El narrador omnisciente descubre los pliegues más escondidos de la personalidad, y para ello suele combinar la narración en tercera persona, el monólogo y el estilo indirecto libre. Como ya sabemos, este último procedimiento contribuye a la fluidez del relato y facilita la alternancia entre lo expuesto desde fuera y la voz interior del personaje.

En España, sobresale en la época realista *La Regenta*, obra maestra de Clarín, de la que tomamos un ejemplo. El fragmento pertenece a un momento en que la protagonista, Ana Ozores, hace una reflexión íntima sobre la falta de alicientes que tiene su vida, obligada como está a guardar las apariencias y soportar el aburrimiento. En su mente bullen las figuras de su marido, mucho mayor que ella, y de don Álvaro Mesía, un apuesto galán en cuyos brazos terminará cayendo, y a quien ahora imagina protagonizando su ópera favorita:

—«¡Qué vida tan estúpida!»—, pensó Ana, pasando a reflexiones de otro género.

Aumentaba su mal humor con la conciencia de que estaba pasando un cuarto de hora de rebelión. Creía vivir sacrificada a deberes que se había impuesto; estos deberes algunas veces se los presentaba como poética misión que explicaba el porqué de la vida. Entonces pensaba:

—«La monotonía, la insulsez de esta existencia es aparente; mis días están ocupados por grandes cosas; este sacrificio, esta lucha es más grande que cualquier aventura del mundo.»

En otros momentos, como ahora, tascaba el freno la pasión sojuzgada; protestaba el egoísmo, la llamaba loca, romántica, necia y decía:

—¡Qué vida tan estúpida!

Esta conciencia de la rebelión la desesperaba; quería aplacarla y se irritaba. Sentía cardos en el alma. En tales horas no quería a nadie, no compadecía a nadie. En aquel instante deseaba oír música; no podía haber voz más oportuna. Y sin saber cómo, sin querer, se le apareció el Teatro Real de Madrid y vio a don Álvaro Mesía, el presidente del Casino, ni más ni menos, envuelto en una capa de embozos grana, cantando bajo los balcones de Rosina:

Ecco ridente il ciel...

La respiración de la Regenta era fuerte, frecuente; su nariz palpitaba ensanchándose, sus ojos tenían fulgores de fiebre y estaban clavados en la pared, mirando la sombra sinuosa de su cuerpo ceñido por la manta de colores.

Quiso pensar en aquello, en Lindoro, en el Barbero, para suavizar la aspereza de espíritu que la mortificaba.

—¡Si yo tuviera un hijo!... ahora... aquí... besándole, cantándole...

Huyó la vaga imagen del rorro, y otra vez se presentó el esbelto

don Álvaro, pero de gabán blanco entallado, saludándola como saludaba el rey Amadeo.

Mesía, al saludar, humillaba los ojos, cargados de amor, ante los de ella, imperiosos, imponentes.

Sintió flojedad en el espíritu. La sequedad y tirantez que la mortificaban se fueron convirtiendo en tristeza y desconsuelo...

Ya no era mala, ya sentía como ella quería sentir; y la idea de su sacrificio se le apareció de nuevo; pero grande ahora, sublime, como una corriente de ternura capaz de anegar el mundo. La imagen de don Álvaro también fue desvaneciéndose, cual un cuadro disolvente; ya no se veía más que el gabán blanco, y detrás, como una filtración de luz, iban destacándose una bata escocesa a cuadros, un gorro verde de terciopelo y oro, con borla, un bigote y una perilla blancos, unas cejas grises muy espesas..., y al fin sobre un fondo negro brilló entera la respetable y familiar figura de su don Víctor Quintanar con un nimbo de luz en torno. Aquél era el sujeto del sacrificio, como diría don Cayetano. Ana Ozores depositó un casto beso en la frente del caballero.

Y sintió vehementes deseos de verle, de besarle en realidad como al cuadro disolvente.

[CLARÍN: *La Regenta*, Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1985, págs. 166-167]

La lectura del fragmento permite observar un contraste de palabras, expresiones, vivencias y sentimientos:

— *Rebelión, enfado* frente a *resignación, monotonía.*
— *Pasión* frente a *insatisfacción, deseos incumplidos.*
— *Palpitación, respiración agitada* frente a *tristeza* y *flojedad.*

Ana Ozores duda entre dos impulsos: rebelarse buscando otras experiencias capaces de satisfacerla o aceptar su papel de respetable y aburrida señora casada. El primer impulso pone de relieve sus dramáticas carencias («¡qué vida tan estúpida!»); el segundo, la impulsa a justificar su vida como un sacrificio sublime, incluso como «una corriente de ternura capaz de anegar el mundo».

Entre ambos extremos se debate una atormentada personalidad. El narrador no lo dice explícitamente, pero el lector puede entender

que la Regenta es una mujer frustrada, cuyo erotismo reprimido parece, por un monento, a punto de estallar. El magnífico final, cuando asistimos a esa imaginaria trasformación del galán en la figura «respetable y familiar» del esposo, expresa de nuevo la insatisfacción en que vive la Regenta.

Pero hablamos de una novela muy larga. Pese a la gran cantidad de información que tiene el fragmento comentado, apenas es un detalle del ambicioso y profundo estudio del alma femenina que Clarín dejó en sus páginas.

* * *

Las corrientes narrativas innovadoras del siglo XX (en el que los análisis psicológicos han seguido interesando a los escritores) han incorporado una técnica narrativa audaz, paralela a otras que ya hemos analizado: el *monólogo interior.*

Ese procedimiento trata de reproducir los pensamientos de un personaje tal como surgen en la conciencia, de modo desordenado cuando no caótico. Los saltos en el tiempo, las asociaciones inesperadas entre ideas e imágenes, la evocación de varias realidades al mismo tiempo, todo lo que caracteriza el libre fluir de nuestros pensamientos, suele dar lugar a un relato que pone orden, lógica y coherencia donde no la hay. El novelista contemporáneo, en cambio, hace desaparecer al narrador y trata de *imitar* lo que sucede en la mente, aunque para ello deba violentar el lenguaje y convertir el texto en un aparente caos.

Se lleva así a la práctica narrativa lo que Unamuno pensaba sobre el monólogo y que explicaba en el prólogo a *San Manuel Bueno, mártir, y tres historias más* (Espasa Calpe, 1976): «Lo que así se llama suelen ser monodiálogos, diálogos que sostiene uno con los otros que son, por dentro, él, con los otros que componen esa sociedad de individuos que es la conciencia de cada individuo.»

El grado de alejamiento de la lógica y las convenciones de la escritura en los monólogos interiores es diverso. Hay monólogos que, bajo un aparente desorden, siguen un rígido esquema sintáctico; otros son más atrevidos y sus rupturas más llamativas. Cualquier lec-

tor de novelas contemporáneas habrá encontrado más de un ejemplo. El monólogo más famoso de la literatura está en la novela de Joyce *Ulises,* un hito, como ya sabemos, en la narrativa contemporánea. Sus páginas finales reproducen la larga divagación de la mujer del protagonista, Molly Bloom, que, en situación de duermevela, pasa revista a su vida en tanto le llega el sueño.

Reproducimos un breve fragmento, en el que Molly da vueltas a la extrañeza que le ha producido la actitud de su marido al acostarse (le ha pedido que le lleve el desayuno a la cama a la mañana siguiente); piensa que quizás ha tenido una relación sexual. Obsérvese que Joyce prescinde de todas las marcas habituales en el texto escrito; el pensamiento de la mujer va asociando ideas, progresa y retrocede, y, aunque podemos seguir el hilo de su discurso (a fin de cuentas, el lenguaje no puede autodestruirse), el texto es efectista y consigue sumergirnos en la corriente del pensamiento en libertad:

> [...] o si no es eso habrá sido cualquier putilla con la que se ha enredado en algún sitio o la ha pescado a escondidas si le conocieran tan bien como yo sí porque anteayer estaba garrapateando algo como una carta cuando yo entré en la salita a por cerillas para enseñarle lo de la muerte de Dignam en el periódico como si algo me lo hubiera dicho y él lo tapó con el secante haciendo como que pensaba en negocios así que muy propablemente eso era para alguna que se imagina que le ha conquistado porque todos los hombres se ponen un poco así a su edad especialmente para los cuarenta como él ya va ahora con vistas a sacarle todo el dinero que pueda no hay tonto como un tonto viejo y luego el acostumbrado beso en el culo para esconderlo no es que me importe un pito con quién lo hace ni a quién había conocido antes así aunque me gustaría averiguarlo con tal de que no los tenga a los dos delante de las narices todo el tiempo como aquella sinvergüenza de Mary que tuvimos en Ontario Terrace poniéndose rellenos falsos en el trasero para excitarle ya está mal sentir cómo echa él el olor de esas mujeres pintadas una vez o dos tuve sospechas al hacerle que se me acercara cuando le encontré el pelo largo en la chaqueta sin contar la vez que entré en la cocina y él haciendo como que bebía agua 1 mujer no les basta fue todo culpa de él claro echando a perder a las criadas y luego

proponiendo que la dejáramos comer a nuestra mesa en Navidad por favor oh no gracias no en mi casa [...]

[JAMES JOYCE: *Ulises*, vol. II,
Bruguera-Lumen, Madrid, 1979, págs. 376-377]

* * *

Hay narraciones en las que el personaje no es sólo el elemento principal, sino el único que justifica la existencia del relato. Son obras de carácter psicológico que no se interesan por ningún otro aspecto de la realidad que envuelve al protagonista. Si *Madame Bovary*, *La Regenta* o *Fortunata y Jacinta* ofrecen un análisis del entorno de los personajes (el narrador en tercera persona se encarga de ello), esta otra clase de libros se desentiende de una realidad que sirve únicamente como referencia o proyección del individuo. El personaje es el relato, y al revés.

Con frecuencia están escritos en primera persona. La elección de este punto de vista favorece el proceso de introspección y permite que todo se ponga, con naturalidad, al servicio de la criatura. Goethe hizo en *Los sufrimientos del joven Werther* (1774) un íntimo retrato de la personalidad exacerbada por el sentimiento amoroso y el desasosiego vital; el texto se convirtió en libro de cabecera de los jóvenes románticos, que encontraron en él una proyección de sus propios sentimientos. Lo mismo sucedería, años después (y salvemos todas las distancias) con una novela como *El guardián entre el centeno* (1951). Su autor, el norteamericano J. D. Salinger, realizó un magnífico análisis de un adolescente desorientado en el que se han visto reflejados (y siguen viéndose) miles de jóvenes.

Convertir a un personaje en elemento clave de un cuento es también bastante habitual. En ese caso no es posible realizar un estudio profundo: los relatos breves se centran en una situación determinada. Por eso mismo no resulta raro que, en vez de penetrar en un carácter individual, traten de ser representativos para una clase de personas. Veamos un ejemplo:

El niño al que se le murió el amigo

Una mañana se levantó y fue a buscar al amigo, al otro lado de la valla. Pero el amigo no estaba, y, cuando volvió, le dijo la madre: «El amigo se murió. Niño, no pienses más en él y busca otros para jugar.» El niño se sentó en el quicio de la puerta, con la cara entre las manos y los codos en las rodillas: «Él volverá», pensó. Porque no podía ser que allí estuviesen las canicas, el camión y la pistola de hojalata, y el reloj aquel que ya no andaba, y el amigo no viniese a buscarlos. Vino la noche, con una estrella muy grande, y el niño no quería entrar a cenar. «Entra, niño, que llega el frío», dijo la madre. Pero, en lugar de entrar, el niño se levantó del quicio y se fue en busca del amigo, con las canicas, el camión, la pistola de hojalata y el reloj que no andaba. Al llegar a la cerca, la voz del amigo no le llamó, ni le oyó en el árbol, ni en el pozo. Pasó buscándole toda la noche. Y fue una larga noche casi blanca, que le llenó de polvo el traje y los zapatos. Cuando llegó el sol, el niño, que tenía sueño y sed, estiró los brazos, y pensó: «Qué tontos y pequeños son esos juguetes. Y ese reloj que no anda, no sirve para nada.» Lo tiró todo al pozo, y volvió a la casa, con mucha hambre. La madre le abrió la puerta, y dijo: «Cuánto ha crecido este niño, Dios mío, cuánto ha crecido.» Y le compró un traje de hombre, porque el que llevaba le venía muy corto.

[ANA MARÍA MATUTE: *El árbol de oro y otros relatos,* Bruño, col. Anaquel, Madrid, 1991, pág. 99]

Se trata de un texto simbólico: lo que en él sucede no interesa por el hecho en sí, sino por lo que representa. La autora pretende captar un momento decisivo en el proceso de maduración de un niño, un momento traumático. La experiencia de la muerte cambia el orden de valores del personaje, a quien su mundo se le queda de pronto pequeño.

Observemos que el relato no entra en el análisis de un individuo, sino que trata de ofrecer una visión diferente, atractiva por su novedad, del tránsito de la infancia a una primera madurez. Parece claro su sentido generalizador: el protagonista del relato es innominado porque representa a otros; no es sólo que sea un tipo, sino que además tiene valor arquetípico.

9. UN APARTE CON EL TEATRO

El género dramático presenta una notable particularidad frente a los demás: produce textos de ficción, como la poesía y la narrativa, pero sólo adquiere su verdadero sentido si se representa ante el público sobre un escenario. En ese momento, una serie de elementos extratextuales (decorados, movimientos, gestos, música, etc.) lo convierten en un espectáculo dotado de una complejidad considerable, cuya realidad sobrepasa con mucho el ámbito de lo literario. Más aún si se tiene en cuenta que el teatro del siglo XX ha concedido una importancia cada vez mayor a la tarea de la dirección, al punto de que los elementos escénicos antes aludidos han reducido muchas veces el texto a un papel subsidiario.

Todo ello condiciona la organización del texto dramático, que no está pensado, como otras producciones literarias, para que alguien lo lea en soledad. Algunos famosos escritores que se aventuraron en el teatro sin tener plena conciencia de sus peculiaridades (o enfrentándose deliberadamente a ellas) fracasaron en su empeño: tal sucedió con los dramas escritos por Unamuno, Azorín o Pedro Salinas; y lo mismo puede decirse de algunas incursiones teatrales de narradores tan sólidos como Vargas Llosa o García Márquez.

La facilidad con la que el teatro llega a los receptores, su inmediatez, explica que se haya visto sometido siempre a vicisitudes muy particulares. La censura política o moral ha puesto en la picota a autores y actores en no pocas ocasiones; además, al ser un espectáculo caro, exige la participación de un empresario, cuyos intereses comerciales tienden a prevalecer sobre los artísticos. En fin, intelectuales de diversas épocas se han referido al valor instructivo del teatro; Federico García Lorca hablaba de él como un instrumento capaz de edificar un país, y en una ocasión llegó a afirmar que «un pueblo que no ayuda y fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo».

Aquí sólo podemos referirnos al teatro en cuanto texto literario, que tiene un cierto parentesco con el narrativo, pues, como él, relata acontecimientos. Lo peculiar del género que nos ocupa es que debe contar los hechos en el breve tiempo de una representación y que la

historia (que sigue habitualmente el esquema estructural clásico: exposición, nudo del conflicto y desenlace) no está en manos de un narrador: progresa gracias a los sucesivos diálogos entre personajes.

No obstante, las *acotaciones* actúan a modo de elementos descriptivo-narrativos: son breves notas, que suelen imprimirse en letra cursiva, en las que el dramaturgo explica cómo viste alguien, cómo es la escena, qué actitudes adopta un personaje, etc. Para el espectador, esas notas cobran realidad práctica en el desarrollo de la acción; a ojos del lector pertenecen plenamente al texto y sustituyen a un inexistente narrador.

En el teatro escrito en nuestros días ha disminuido de manera notable la importancia de las acotaciones: el director de la obra decide sobre todo lo que afecta a la representación y la interpretación. Pero hasta hace unas décadas no existía la dirección tal como hoy la conocemos: de ahí que las indicaciones del autor fueran entonces más detalladas. Algunos dramaturgos, incluso, les concedían el mismo estatuto literario que al resto del texto; tal es el caso, por ejemplo, de Valle-Inclán, a una de cuyas obras pertenece esta acotación:

> Viana del Prior. Clamoreo de campanas. Noche de luceros. Un hostal fuera de puertas. Hacen allí posada mendigos y trajinantes de toda laya, negros segadores, amancebados criberos, mujeres ribereñas que venden encajes, alegres pícaros y amarillos enfermos que, con la manta al hombro y un palo en la mano, piden limosna para llegar al Santo Hospital. El acaso los junta en aquel gran zaguán, sin otra luz que la llama del hogar y la tristeza de un candil colgado a la entrada de las cuadras. Aparece Rosa la Tatula tirando del carretón del enano, llega al mostrador y se registra la faltriquera al tiempo que ríe toda su boca sin dientes.
>
> [VALLE-INCLÁN: *Divinas palabras*, Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1972, pág. 82]

9.1. EL DIÁLOGO

El diálogo es el verdadero soporte de la acción. Carece de introductor y es siempre directo y vivo, pero adopta en ocasiones

fórmulas capaces de sustituir el elemento narrativo: es lo que sucede cuando un personaje relata a otro (y, en ocasiones, directamente al público) hechos que han sucedido fuera de escena, antecedentes de una situación, reacciones de los implicados en un suceso, etc.

Este *diálogo narrativo* era más frecuente en el teatro clásico, pues la falta de medios técnicos obligaba a sustituir con el relato hechos y circunstancias que, en el teatro actual, pueden sugerirse con muy diversos recursos escénicos. Conscientes de ello, los propios autores escribían a veces largos parlamentos narrativos, adornados con gracias y efectos retóricos para contrarrestar su menor teatralidad. El teatro contemporáneo lo emplea en muchas menos ocasiones y de manera comedida (los largos parlamentos narrativos resultan torpes y rompen el ritmo).

Su utilidad se observa bien en este ejemplo, tomado de *Los intereses creados*: Crispín, criado de Leandro, da cuenta en charla con su señor de la difícil situación en que se encuentran, y aprovecha para hacernos saber, de paso, su muy acreditada trayectoria de embaucadores:

> LEANDRO. ¿Qué dices?
>
> CRISPÍN. Que nuestra situación es ya insostenible, que hemos apurado nuestro crédito, las gentes ya empiezan a pedir algo efectivo. El hostelero, que nos albergó con toda esplendidez por muchos días, esperando que recibieras tus libranzas. El señor Pantalón, que, fiado en el crédito del hostelero, nos proporcionó cuanto fue preciso para instalarnos con suntuosidad en esta casa... Mercaderes de todo género, que no dudaron en proveernos de todo, deslumbrados por tanta grandeza. Doña Sirena misma, que tan buenos oficios nos ha prestado en tus amores... Todos han esperado lo razonable, y sería injusto pretender más de ellos, ni quejarse de tan amable gente... ¡Con letras de oro quedará grabado en mi corazón el nombre de esta insigne ciudad que desde ahora declaro por mi madre adoptiva! A más de éstos..., ¿olvidas que de otras partes habrán salido y andarán en busca nuestra? ¿Piensas que las hazañas de Mantua y de Florencia son para olvidarlas? ¿Recuerdas el famoso proceso de Bolonia?... ¡Tres mil doscientos folios sumaban cuando nos ausentamos alarmados de verle crecer tan sin tino! ¿Qué no habrá aumentado

bajo la pluma de aquel gran doctor jurista que le había tomado por su cuenta? [...]

[JACINTO BENAVENTE: *Los intereses creados*, Bruño, col. Anaquel, Madrid, 1992, págs. 130-131]

Otras veces, el diálogo sirve para que unos personajes hablen de otros que no están presentes, permitiendo de esta forma que el lector o el espectador conozcan mejor tanto a los dialogantes como a los aludidos. Pero el que más propiamente podemos considerar como *diálogo teatral* es el que se produce entre personajes que, con sus réplicas y contrarréplicas, hacen que el conflicto dramático alcance momentos sucesivos de tensión y distensión.

En un pasaje del segundo acto de *La casa de Bernarda Alba,* el seco diálogo entre la protagonista y su criada, La Poncia, subraya un momento de extraordinaria tensión, no sólo por los hechos que acaban de suceder y que dan pie a la disputa, sino por la dura pugna entre dos caracteres fuertes de cuyo enfrentamiento saltan, verdaderamente, chispas. He aquí un breve fragmento; nótese el ritmo cortante de las frases, que contribuye a crear un clima adecuado:

BERNARDA. ¿Me tienes que prevenir de algo?

PONCIA. Yo no acuso, Bernarda: yo sólo te digo: abre los ojos y verás.

BERNARDA. ¿Y verás qué?

PONCIA. Siempre has sido lista. Has visto lo malo de las gentes a cien leguas; muchas veces creí que adivinabas los pensamientos. Pero los hijos son los hijos. Ahora estás ciega [...] Se trata de lo tuyo. Pero si fuera la vecina de enfrente, ¿qué sería?

BERNARDA. Ya empiezas a sacar la punta del cuchillo.

PONCIA. (*Siempre con crueldad.*) No, Bernarda: aquí pasa una cosa muy grande. Yo no te quiero echar la culpa, pero tú no has dejado a tus hijas libres. Martirio es enamoradiza, digas tú lo que quieras. ¿Por qué no la dejaste casar con Enrique Humanes? ¿Por qué el mismo día que iba a venir a la ventana le mandaste recado que no viniera?

BERNARDA. (*Fuerte.*) ¡Y lo haría mil veces! ¡Mi sangre no se junta con la de los Humanes mientras yo viva! Su padre fue gañán.

PONCIA. ¡Y así te va a ti con esos humos!

BERNARDA. Los tengo porque puedo tenerlos. Y tú no los tienes porque sabes muy bien cuál es tu origen.

PONCIA. (*Con odio.*) ¡No me lo recuerdes! Estoy ya vieja. Siempre agradecí tu protección.

BERNARDA. (*Crecida.*) ¡No lo parece!

PONCIA. (*Con odio envuelto en suavidad.*) A Martirio se le olvidará esto.

BERNARDA. Y si no lo olvida peor para ella. No creo que ésta sea la *cosa muy grande* que aquí pasa. Aquí no pasa nada. ¡Eso quisieras tú! Y si pasara algún día, estáte segura que no traspasaría las paredes.

PONCIA. ¡Eso no lo sé yo! En el pueblo hay gentes que leen también de lejos los pensamientos escondidos!

BERNARDA. ¡Cómo gozarías de vernos a mí y a mis hijas camino del lupanar!

PONCIA. ¡Nadie puede conocer su fin!

BERNARDA. ¡Yo sí sé mi fin! ¡Y el de mis hijas! El lupanar se queda para alguna mujer ya difunta...

PONCIA. (*Fiera.*) ¡Bernarda, respeta la memoria de mi madre!

BERNARDA. ¡No me persigas tú con tus malos pensamientos!

[FEDERICO GARCÍA LORCA: *La casa de Bernarda Alba,* Castalia, col. Castalia Didáctica, Madrid, 1987, págs. 88-89]

El *monólogo* es un discurso de un solo hablante. Aunque a veces se emplea para comunicar al auditorio ciertos detalles importantes para el desarrollo de la acción, su forma más interesante es la que equivale al monólogo interior narrativo. Se utiliza en momentos en que la acción se concentra y gana intimidad: el enfrentamiento dramático deja paso a un instante más lírico y subjetivo, en que un personaje expone su estado de ánimo o su visión de un aspecto conflictivo de la realidad que le afecta profundamente. Hay en la historia del teatro famosos ejemplos de monólogos, como el de Hamlet en la obra del mismo título o el de Segismundo en *La vida es sueño.*

Su función es particularmente importante en obras que protagonizan personajes atormentados, que se enfrentan a situaciones generadoras de hondo dramatismo. Tal sucede en la pieza antibelicista *Escuadra hacia la muerte,* cuyos protagonistas (un grupo de solda-

dos abocados a la muerte) están inmersos en una realidad que les produce miedo y desolación. El dramaturgo divide la obra en cuadros, y la acción progresa a través de los diálogos que enfrentan puntos de vista; pero el cuadro quinto es un monólogo de Javier, el más pusilánime de los integrantes de la escuadra, quien expone su tragedia íntima mientras hace un turno de guardia.

La escena crece en emotividad y fuerza dramática a medida que se desarrolla, desde los miedos iniciales del joven al estallido final. El texto permite comprobar la potencia expresiva del monólogo, capaz de implicar al espectador por su gran carga de afectividad; la situación se llena de patetismo. Para subrayar ese efecto, el actor, según advierte el dramaturgo en las acotaciones, debe estar iluminado por un proyector sobre un escenario en sombras:

> JAVIER. No se ve nada... sombras... De un momento a otro parece que el bosque puede animarse..., soldados..., disparos de fusiles y gritería..., muertos, seis muertos desfigurados, cosidos a bayonetazos..., es horrible... No, no es nada... Es la sombra del árbol que se mueve... Estas gafas ya no me sirven..., nunca podré hacerme otras... Esto se ha terminado. ¿Son pasos? Será Adolfo, que viene al relevo. Ya era hora. (*Grita.*) ¡Quién vive? (*Nadie contesta. El eco en el bosque.*) ¿Quién vive? (*El eco. Javier monta el fusil y mira, nervioso.*) No es nadie..., nadie... Me había parecido... Será el viento... No viene Adolfo. ¿Qué pasará? ¿Le habrá pasado algo? Puede que los hayan sorprendido en la casa. Yo no he oído nada, pero puede... Es posible que a estas horas esté yo solo, rodeado... Tengo miedo... Hay que pensar en otra cosa. Hay que pensar en otra cosa. Hay que pensar en otra cosa. Es Navidad. Sí, ha llegado el tiempo..., diciembre... Mamá estará sola. Mañana es la víspera de Navidad. Si me pongo a pensar en esto voy a llorar... No importa... Necesito llorar... Me hará bien.... Me he aguantado mucho... Llorar... Estoy llorando... Hace mucho frío... Mamá me ponía una bufanda, me decía que cerrara la boca al salir... «No vayas a coger frío». Si supiera que estoy muerto de frío... Este puesto de guardia... El viento se le mete a uno hasta los huesos... ¿Por qué no viene Adolfo? ¿Por qué no viene? Han pasado dos horas y más. ¡Un, dos! ¡Un, dos! Una escuadra hacia la muerte. ¡Un, dos! Lo éramos ya antes de estallar la guerra. Una generación estúpidamente condenada al matadero. Estudiábamos, nos afanábamos por las cosas,

y ya estábamos encuadrados en una gigantesca escuadra hacia la muerte. Generaciones condenadas... Hace frío... Esto no puede durar mucho... Estamos ya muertos... No contamos para nadie... ¡Un, dos! Nos despeñaremos perfectamente formados, uno a uno. Yo no quiero caer prisionero. ¡No! ¡Prisionero, no! ¡Morir! ¡Yo prefiero... (*Con un sollozo sordo*) morir! ¡Madre! ¡Madre! ¡Estoy aquí..., lejos! ¡No me oyes? ¡Madre! ¡Tengo miedo! ¡Estoy solo! ¡Estoy en un bosque, muy lejos! ¡Somos seis, madre! ¡Estamos... solos..., solos..., solos...!

[ALFONSO SASTRE: *Escuadra hacia la muerte. La mordaza*, Castalia, col. Clásicos Castalia, Madrid, 1975, págs. 94-95].

9.2. LOS PERSONAJES

En buena medida, los personajes son el teatro. La esencia del juego dramático está en el conflicto que representan sobre la escena una serie de criaturas, que deben dar al espectador una sensación de realidad con sus diálogos, sus gestos, sus actitudes y sus movimientos.

Los personajes teatrales pueden ser, como los de una obra narrativa, principales o secundarios, planos o redondos. Los dramaturgos nos han dejado grandes creaciones a lo largo de la historia, algunas de las cuales se han convertido en arquetipos, es decir, en modelos de actuaciones o comportamientos que se convierten en referencia: tal es el caso de Hamlet, Macbeth, Don Juan, Segismundo...

El valor arquetípico no está reservado a los personajes redondos: tipos como el misántropo o el avaro, de Molière, tienen ese mismo valor de referencia dentro de nuestra cultura. Hubo incluso un modelo teatral muy difundido por Europa a partir del siglo XVI, la llamada *Commedia dell'arte,* en la que siempre participaban los mismos tipos: los jóvenes enamorados, los viejos intransigentes, los criados sabios, los fanfarrones, etc., tan cristalizados hoy como sus mismos nombres: Arlequín, Pantalón, Colombina...

Otra peculiaridad teatral es la frecuencia con que aparecen los personajes alegóricos o simbólicos, que encarnan ideas en vez de individuos. En nuestro teatro clásico, los *autos sacramentales,* piezas en un acto que desarrollaban sencillos argumentos en torno al miste-

rio de la Eucaristía, incluían personajes como el Mundo, la Muerte, la Fe, etc. Una de las piezas más fascinantes de nuestro teatro contemporáneo, *La dama del alba* de Alejandro Casona, está protagonizada por una extraña peregrina que simboliza a la muerte.

En cuanto a los modos de presentación de los personajes, las acotaciones permiten un primer acercamiento. Cuando comienza la representación (o el diálogo, si estamos leyendo) nos encontramos ante unas criaturas que visten de una manera determinada, muestran tal o cual actitud y actúan de acuerdo con las indicaciones generales, más o menos detalladas, contenidas en las acotaciones y que se repiten cada vez que entra en liza un nuevo personaje. Así, el inicio de *La casa de los siete balcones* es preparado de esta forma por su autor, Alejandro Casona, luego de ofrecer ciertos detalles sobre el decorado:

> Don Germán, Amanda, Rosina y Uriel. Don Germán, médico rural, setenta años de experiencia tranquila, sentado ante una taza de café, mira a Uriel, que está sonrientemente ensimismado, sentado en el suelo, terminando de ajustar velas y cordaje a un bergantín lo suficientemente grande para ser, más que un juguete, una cumplida labor de artesanía. De cuando en cuando levanta su obra, contemplándola satisfecho, y continúa su trabajo en silencio, completamente ausente. Es un pálido adolescente de dieciocho años. Amanda, hermosa mujer en su plenitud, poco vestida para señora y mucho para criada, mira alternativamente a Don Germán y Uriel en silencio. Rosina, moza agreste recién bajada de sus montañas con frescura de aire alto, lustra los cobres sentada en el hogar. Pausa larga de Don Germán mirando a Uriel y Amanda a Don Germán.
>
> [ALEJANDRO CASONA: *Prohibido suicidarse en primavera. La casa de los siete balcones*, EDAF, Madrid, 1985, pág. 101]

Esos apuntes apenas insinuados, vagos e insuficientes, irán adquiriendo verdadero sentido a medida que la acción se desarrolle. En ocasiones, ciertos personajes hablarán de otros, ausentes en ese momento (lo que nos permitirá ir conociéndolos a todos: a los unos, por lo que dicen; a los otros, por su proyección en el entorno). Otras veces, un monólogo, nos ayudará a penetrar en la intimidad de

alguien. O un personaje aprovechará un *aparte* (parlamento breve dirigido al público, no al interlocutor) para comentar la situación, permitiéndonos así anotar nuevos rasgos de su talante.

Pero la caracterización de los personajes se hace, sobre todo, en el transcurso mismo de la acción, y la deducimos de sus intervenciones en los diálogos. Interpretando lo que dicen, observando sus actitudes y comportamientos, terminamos haciéndonos una idea cabal de sus personalidades; entramos así en el terreno más específicamente teatral, que dota a la criatura de una aire de verosimilitud incomparable.

Leamos el siguiente texto para comentarlo a continuación:

> [Acaba de alzarse el telón. En escena se encuentran dos personajes. Consuelito realiza diversos trabajos en una parroquia; Lorenzo, que está recién llegado, es campanero.]
>
> LORENZO. ¿Usted de dónde es?
>
> CONSUELITO. (*Ofendida*) De ningún sitio. En mi familia todos hemos sido feriantes, Menos una tía abuela que salió monja... ¿Y usted?
>
> LORENZO. Mi padre era farero.
>
> CONSUELITO. ¡Huy, qué mascabrevas! Bueno, un faro y un campanario son casi iguales. Ya ve: ustedes a pararse; nosotros, a pendonear; de pipirijaina en pipirijaina... ¡La vida! (*A lo suyo*) Al principio íbamos en una *troupe*. Mi madre era Zoraida. La partían en cuatro, dentro de una caja, con una sierra. Mi padre era el que la partía: un hipnotizador buenísimo. Pero un día quiso partirla de verdad y mi madre salió pegando gritos de la caja. A la mañana siguiente se había escapado con la domadora...
>
> LORENZO. ¿Su madre?
>
> CONSUELITO. ¡Mi padre! Tenía un cohete en el culo, por así decir.
>
> LORENZO. ¿La domadora?
>
> CONSUELITO, ¿Mi padre! Y lo seguirá teniendo, si no se lo han sacado.
>
> LORENZO. Pero, ¿quién le puso el cohete?
>
> CONSUELITO. Hijo, es una manera de hablar. A ver qué se figura. Mi padre era muy hombre. Tan hombre, que hace quince años que llegamos aquí y aquí nos quedamos. Mi madre y yo, se entiende; más plantadas que un pino. Entonces, mi madre cogió y se estableció de vidente. Lo que ella decía: «Para adivinar el porvenir, lo mismo da un

pueblo que otro». Lo que hay que saber es ponerse el turbante. Porque se ponía un turbante morado, mire usted, con un plumero aquí... Estaba de guapa...

LORENZO. Usted también es muy guapa.

CONSUELITO. ¡Qué disparate! A usted lo que le pasa es que es también artista.

LORENZO. Bueno... Yo la veo muy guapa.

CONSUELITO. Pues del oído, no sé. Pero lo que es de la vista, anda usted bueno.

LORENZO. Y a usted, ¿le adivinó su madre el porvenir?

CONSUELITO. Huy, con los de la familia no daba una, fíjese. Con los clientes, como no los volvíamos a ver, vaya. Pero con los de la familia... Con decirle que, después de que mi padre nos abandonó, siguió poniendo tres platos en la mesa... Siete años, día por día, diciendo: «Hoy es. De hoy no pasa que vuelva». Y hasta que no nos terminábamos el postre no me dejaba comerme la sopa de mi padre, que estaba ya más fría...

LORENZO. ¿Usted no era de la profesión?

CONSUELITO. Naturalmente. Contorsionista. Lo que pasa es que a los nueve años me di con la cabeza en un bordillo y perdí muchas luces... ¡Huy, cuántas cosas le estoy contando! Como usted es nuevo... En esta casa nadie me hace caso. Yo no hablo. Aquí es como si una hubiese muerto. Como si una se hubiera dormido una noche y, por la mañana, quisiese despertarse y no pudiera. «Pero, Consuelito, hija, si estás muerta», me digo muchas veces. Aquí no puede pasar nada de nada. Nada. Por eso estoy nerviosa... Yo no es que sea tonta a todas horas, es que soy muy nerviosa. Y he oído las campanas..., ya usted ve, una cosa de nada —dindón, dindón— era lo que yo estaba esperando...Y además que me da mucha alegría que usted sea tan sordo, porque así puedo hablarle alto, que es lo que a mí me gusta. Yo quise ser campanera. Yo quise ser de todo. Pero doña Hortensia me quitó la ilusión: dice que campanera es nombre de vaca... (*Pausa*). Me podía usted enseñar a tocar las campanas. (*Tendiéndole las manos, que él toma*). ¿Serviría?

LORENZO. Sí... Consuelito.

CONSUELITO. Andá, pues ¿no sabe mi nombre? Qué artista es usted, hijo. Por agilidad no quedará: yo tengo todavía. (CONSUELITO *ha hecho descender dos maromas, de las que, en otro tiempo, colgarían dos lámparas*) ¿Le hago una demostración?

LORENZO. ¿De qué?

CONSUELITO. De contorsionismo. No querrá usted que le ahorque... (*Deseando*) ¿Se la hago?

LORENZO. Por mí... (LORENZO *afirma.* CONSUELITO *comienza a hacer un número un poco tonto, no muy difícil; y seguirá conforme al diálogo*). ¿Qué bien!

CONSUELITO. Le gusta, ¿no?

[ANTONIO GALA: *Los buenos días perdidos*, Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1981, págs. 84-86]

Pese a la brevedad del texto, hay datos que nos revelan ciertas facetas de la personalidad de Consuelito. Lorenzo actúa aquí como mero interlocutor para darle réplicas, algunas de las cuales provocan equívocos, fácil recurso humorístico del que se sirve el autor para marcar el tono ligero de la conversación. Pero el diálogo nos permite hacernos una primera idea de cómo es la joven, y eso será de gran utilidad para la comprensión de acontecimientos posteriores.

El registro lingüístico que emplea Consuelito corresponde a un nivel popular de lengua. Su expresividad descansa en el uso de frases hechas, términos coloquiales, fórmulas sincopadas, exclamaciones, etcétera. Es el habla propia de una persona sencilla, con escasa formación. La procedencia social de la muchacha (que ella misma explica) concuerda, pues, con su manera de expresarse; pero el lenguaje nos informa además de la espontánea jovialidad y del carácter ingenuo del personaje. Esto se pone también de manifiesto en la sencillez y el desparpajo con que habla de sí misma y de su familia ante un desconocido, así como en la ausencia de disimulo: no tiene inconveniente en convertirse en objeto de su propia ironía.

Estamos ante una muchacha falta de cariño, que vive en conflicto con quienes la rodean y que se siente víctima de la indiferencia ajena (si no de la animadversión: la referencia a «doña Hortensia» parece bastante reveladora). Lorenzo le da ocasión de poder hablar con alguien, de relacionarse con una persona nueva, alejada de un entorno que la tiene por loca y la obliga a actuar como si estuviera «muerta» (lo que contrasta con la nada casual mención a sus deseos de ser campanera). En fin, el hecho de que se sienta tan feliz ante la presencia de un desconocido es muy significativo: su necesidad de calor y

de comunicación («en esta casa nadie me hace caso») queda patente a lo largo del fragmento.

Como resultado de todo ello, el lector (y más aún el espectador) toma partido a favor de la joven: se le hace simpática, casi entrañable, y genera expectativas marcadas por el afecto. Todo lo cual, naturalmente, responde a la intención del autor, que selecciona el lenguaje, la mirada y el tono adecuados para lograr su propósito.

TERCERA PARTE

El texto en su época y en la posteridad

> La pasión por la literatura es también una forma de reconocer que cada uno somos muchos; y de esa raíz opuesta al sentido común en que habitamos mana el goce literario.
>
> FERNANDO SAVATER: *Criaturas del aire*

10. EL TEXTO DESDE FUERA: LA SITUACIÓN

La comprensión cabal de un texto literario exige casi siempre el conocimiento de las circunstancias en que fue escrito. La peripecia vital del autor, las especiales condiciones históricas que vivió, la repercusión de ciertos acontecimientos sociales, la estética y las ideas imperantes en aquellos momentos, son factores ajenos al texto pero situados en un entorno tan inmediato que pueden matizar e, incluso, trasformar el significado aparente de lo escrito.

Ese conjunto de circunstancias extralingüísticas constituye la *situación.* Y si es importante en cualquier acto comunicativo, mucho más en el caso de los mensajes literarios, pues es más compleja, intervienen en ella muchos más factores y no es compartida por los lectores.

Aparentemente, los textos escritos en la estricta contemporaneidad de sus lectores permiten mayor proximidad: compartir un tiempo y una circunstancia histórica con el autor parece facilitar la comprensión de la obra. En todo caso no la asegura: el mundo de referencias culturales no es el mismo y ello produce desajustes tan grandes que, a veces, un texto publicado en nuestros días presenta una dificultad superior a la de cualquier otro. Por descontado, las creaciones artísti-

cas que investigan nuevos caminos causan gran desconcierto y generan no pocas incomprensiones: Góngora, Baudelaire, Valle-Inclán o Franz Kafka ponen de manifiesto lo que decimos.

Por otra parte, la excesiva proximidad disminuye el ángulo de visión: la falta de perspectiva dificulta el análisis. Al juzgar la literatura contemporánea hay circunstancias ajenas a lo meramente artístico que condicionan la reflexión. Sobre esto han hablado no pocos críticos y escritores:

> La literatura creativa, es decir, la poesía, ya en verso o en prosa, obedece en su producción, y debe de estar sometida en cuanto a las estimaciones, a criterios propios, autónomos, que en su caso serán los de carácter estético; pero la literatura, como el resto de las artes, se produce dentro de unas circunstancias sociales concretas y determinadas que no pueden dejar de marcar su huella en la obra ni dejar de influir en la valoración pública que de ella prevalezca. Colocada como lo está en el terreno de la vida práctica, es inevitable que afecten a la actividad literaria las alternativas a que toda realidad histórica se halla expuesta. Y así la apreciación del valor artístico estará siempre influida en medida mayor o menor por factores ajenos a la pura consideración estética. A nadie debe extrañar demasiado lo que demasiado bien entiende el sociólogo: que los juicios de valor aparezcan mediatizados y alterados por consideraciones en todo ajenas al valor mismo. Ello es comprensible, normal, y sólo cuando la desviación resulta clamorosa puede constituir ocasión de escándalo. Por lo común ocasionará a lo sumo sorpresa, acaso una sorpresa divertida.
>
> [FRANCISCO AYALA: *La retórica del periodismo y otras retóricas*, Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1985, pág. 121]

Todo eso da pie a algunos estudiosos para asegurar que la lengua literaria no es una mera realización especial de la lengua general, sino una realidad autónoma, independiente del idioma común, que sólo puede entenderse y analizarse en el marco de la historia de la literatura y en relación con las teorías estéticas y los contextos histórico-sociales que la hacen posible. La lectura del texto no bastaría, pues, para poder comprenderlo: cada época tiene una literatura peculiar, estrechamente ligada a la visión del mundo entonces dominante.

Sin embargo, no es difícil conocer los principales factores que permiten a un lector medio asegurarse un discreto grado de comprensión de la mayoría de los textos: la Historia de la literatura es la disciplina que se ocupa de su estudio. Naturalmente, no podemos abordarla aquí: hemos de contentarnos con resaltar algunos aspectos significativos, de modo que el lector interesado pueda contar con alguna orientación para adentrarse en mayores profundidades.

10.1. FACTORES BIOGRÁFICOS

Al hablar de los prejuicios del lector inexperto, llamábamos la atención sobre la necesidad de identificar el texto literario como ficción y no como testimonio (cf. 3.2.3). Pero es indudable que las vicisitudes biográficas del escritor influyen sobre la obra y que, en ocasiones, llegan a condicionarla. No puede negarse que, como escribió Galdós, «la vida del hombre y el trabajo del artista van tan íntimamente ligados, y se compenetran de tal modo, que no hay manera de que por separado se produzcan, sin afectarse mutuamente».

Ahora bien: explicar una obra desde las circunstancias biográficas del autor es un modelo de análisis literario que ha dado lugar a excesos interpretativos. Lo mismo ha sucedido con los estudios que investigan en la psicología del escritor para explicar desde ella sus creaciones, o a la inversa. Conviene huir de simplificaciones: el lector no debe olvidar que el texto escrito es la realidad cierta. Asegurado eso, es evidente que el autor está en sus escritos y que, como cualquier ciudadano, tiene una biografía que es útil conocer siquiera en síntesis; porque a veces arroja mucha luz sobre algún extremo importante de la obra que leemos. Veamos dos ejemplos.

El poeta Miguel Hernández estaba en la cárcel, condenado a muerte y enfermo, cuando escribió las *Nanas de la cebolla,* un poema dedicado a su hijo, todavía un bebé, que apenas podía ser alimentado por su madre. Esos datos son importantes, determinantes incluso, pues nos permiten entender mejor los versos y captar su dramatismo; incluso ayudan a explicar por qué las *nanas* llegaron a con-

vertirse, en los años del franquismo, en un punto de encuentro para determinados sentimientos políticos.

Muchos de los poemas que Rafael Alberti escribió en el exilio acusan netamente esa situación personal, pero no la explicitan, de modo que si no estamos sobre aviso podemos entenderlos mal o no entenderlos en absoluto. En esta composición de *Poemas de Punta del Este* (1945-1956), hay una carga emotiva que sólo se capta en su intensidad si se tiene en cuenta que expresa el sueño de un desterrado:

¡Qué solo estoy!...

¡Qué solo estoy a veces, oh qué solo,
y hasta qué pobre y triste y olvidado!
Me gustaría así pedir limosna
por mis playas natales y mis campos.
Dad al que vuelve, ¡por amor!, un trozo
de luz tranquila, un cielo sosegado.
¡Por caridad! Ya no me conocéis...
No es mucho lo que pido... Dadme algo.

[RAFAEL ALBERTI: *Poesía (1924-1967)*, Aguilar, Madrid, 1977, pág. 895]

El poema de Alberti, con todo, contiene datos que ponen sobre aviso al lector y sugieren la conveniencia de buscar información si se carece de ella. Basta con anotar ese «dad al que vuelve» que el poeta quisiera pronunciar en sus playas y campos natales: informa de un deseo que, por alguna razón, no es posible; de ahí que un tiempo verbal que expresa irrealidad («me gustaría») se alce sobre el resto del poema y tiña de dramatismo la nostalgia contenida en esos versos últimos en que el poeta, metido en la situación soñada, pide limosna a unos interlocutores imposibles.

Mayor atención merecen otros textos que apenas aluden misteriosamente a una circunstancia personal, cuyo conocimiento, sin embargo, llega a determinar el sentido de la lectura. Entre los muchos ejemplos que podrían aducirse, es sobradamente conocido el caso de este poema de Antonio Machado:

A un olmo seco

Al olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
con las lluvias de abril y el sol de mayo,
algunas hojas verdes le han salido.
¡El olmo centenario en la colina
que lame el Duero! Un musgo amarillento
le mancha la corteza blanquecina
al tronco carcomido y polvoriento.
No será, cual los álamos cantores
que guardan el camino y la ribera,
habitado de pardos ruiseñores.
Ejército de hormigas en hilera
va trepando por él, y en sus entrañas
urden sus telas grises las arañas.
Antes que te derribe, olmo del Duero,
con su hacha el leñador, y el carpintero
te convierta en melena de campana,
lanza de carro o yugo de carreta;
antes que rojo en el hogar, mañana,
ardas de alguna mísera caseta,
al borde de un camino;
antes que te descuaje un torbellino
y tronche el soplo de las sierras blancas;
antes que el río hasta la mar te empuje
por valles y barrancas,
olmo, quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida.
Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.

Soria, 1912.

[ANTONIO MACHADO: *Poesías completas,* II. *Poesía y prosa,* ed. cit., págs. 541-542]

Pocas veces una fecha alcanza tanta trascedencia como parte del texto: por ella podemos entender una relación metafórica fundamental para la comprensión del poema. El año de 1912 es el de la muerte

de Leonor, la joven esposa de Machado, que fallece el día 1 de agosto; la «rama verdecida», pues, nos sitúa en un momento en que la muchacha ya está tan grave que el corazón del poeta sólo puede esperar un milagro similar: se nos aclara así, sólo al final, la equivalencia olmo-Leonor y rama-corazón.

En ese punto descubrimos que el poema tiene un valor simbólico. El olmo es algo más que un árbol al borde del camino y lo verdaderamente clave en el poema son los tres versos finales: los anteriores son un excurso, una larga consideración previa que sólo establece una referencia temática. Eso sí: el hecho de que ocupen tantos versos los presagios y las alusiones a la fatal desaparición del olmo, parece síntoma del pesimismo del poeta, cuyo deseo final puede entreverse tan ferviente como desolado.

Una nueva lectura del texto nos permite reinterpretar palabras y sugerencias que para el poeta tuvieron siempre un sentido inequívoco, pero que desorientaron un tanto al lector desprevenido.

10.2. Factores sociohistóricos

La literatura se produce en sociedad y se sirve de un instrumento, el lenguaje, que es social además de individual. El escritor tiene un pensamiento, más o menos acorde o enfrentado con la ideología dominante, y su visión del mundo lo coloca en una determinada posición ante la sociedad en que se desenvuelve. En cuanto al público, es un receptor cambiante: sus características socio-culturales y económicas han sido muy distintas a lo largo de la historia, y eso ha hecho que su relación con los libros haya sido también diferente: no puede examinarse igual la literatura producida para una exigua minoría de lectores (como sucedió durante siglos) que para una amplísima parte de la población, como en nuestros días. En fin, la difusión misma del libro, sus condiciones materiales, el lugar que ocupa como valor de mercado, es otro aspecto que puede considerarse cuando se analiza la literatura de una época.

Todos esas circunstancias interesan a quienes estudian la literatura atendiendo a sus relaciones con el medio en que surge. Visto así,

el texto no es una entidad autónoma, sino que forma parte de una realidad más amplia y compleja, que le da su cabal y definitivo sentido.

En lo que aquí nos importa, el conocimiento de ciertos factores sociohistóricos puede ser útil para la comprensión de un libro, pero sólo en contadas ocasiones ese conocimiento será decisivo para la lectura, al punto de hacerla posible o inviable. En la mayor parte de los casos, los factores históricos y sociales completan, mejoran y matizan la comprensión de un texto: que no es poco. Consideremos algunos ejemplos.

* * *

Las obras literarias escritas en épocas de crisis política o económica, o en periodos de opresión, por ejemplo, suelen acusar condicionamientos mayores que la literatura escrita en momentos históricos más sosegados: los textos publicados en la España de la posguerra reflejan inequívocamente, en su mayoría, una circunstancia dramática (o se alejan deliberadamente de ella, lo que también tiene relevancia ideológica). La realidad de aquella España obliga en ocasiones al escritor a afilar la pluma y llenar de sugerencias su lengua para esquivar la censura.

Considérese la rabia contenida, el sordo grito que encierran estos versos atormentados, que forman parte de un poema escrito por Gabriel Celaya en 1954; todo lo que se dice (y, sobre todo, lo que no se dice), se expresa por medios fonéticos a través de violentas aliteraciones:

> Hablando en castellano,
> mordiendo erre con erre por lo sano,
> la materia verbal, con rabia y rayo,
> lo pone todo en claro.
> Y al nombrar doy a luz de ira mis actos.
>
> Hablando en castellano,
> con la zeta y la jota en seco zanjo
> sonidos resbalados por lo blando,
> zahondo el espesor de un viejo fango,
> cojo y fijo su flujo. Basta un tajo [...]

Hablando en castellano,
tan sólo con hablar, construyo y salvo,
mascando con cal seca y fuego blanco,
dando diente de muerte en lo inmediato,
el estricto sentido de lo amargo.

Hablando en castellano,
las sílabas cuadradas de perfil recortado,
los sonidos exactos, los acentos airados
de nuestras consonantes, como en armas, en alto,
atacan sin perdones, con un orgullo sano.

[GABRIEL CELAYA: *Itinerario poético*,
Cátedra, col. Letras Hispánicas, Madrid, 1977, págs. 88-89]

* * *

No por casualidad, la novela picaresca floreció en la España del siglo XVII, ganada por el pesimismo y el desengaño; pero resulta interesante contraponer el afán crítico de esos libros con el sentido de nuestro teatro clásico, que tanta popularidad alcanzó en la misma centuria, y que supone, en buena medida, una defensa del sistema social de la monarquía absoluta.

Ambas expresiones literarias, hijas de una misma época, se contraponen por razones que sólo un estudio extratextual puede aclarar pero que, en términos generales, tienen que ver con las distintas maneras de encarar la realidad y los diferentes alineamientos ideológicos que se suscitan en tiempo de crisis.

* * *

La mentalidad de los ilustrados, dispuestos como estaban a trasformar la sociedad desde el poder, aconsejaba poner la literatura al servicio de la educación popular: de ahí el extraordinario desarrollo que alcanza el ensayo en el siglo XVIII, frente a la relativa decadencia de los demás géneros literarios. El pensamiento de aquellos intelectuales tiene perfiles muy característicos; un mediano conocedor de

nuestra historia literaria no vacilaría en atribuir este texto a la pluma de un ilustrado:

> Es por lo mismo necesario sustituir a estos dramas otros capaces de deleitar e instruir, presentando ejemplos y documentos que perfeccionen el espíritu y el corazón de aquella clase de personas que más frecuentará el teatro. He aquí el grande objeto de la legislación: perfeccionar en todas sus partes este espectáculo, formando un teatro donde puedan verse continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Ser Supremo y a la religión de nuestros padres; de amor a la patria, al Soberano y a la Constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad; de fidelidad conyugal, de amor paterno, de ternura y obediencia filial; un teatro que presente príncipes buenos y magnánimos, magistrados humanos e incorruptibles, ciudadanos llenos de virtud y de patriotismo, prudentes y celosos padres de familia, amigos fieles y constantes; en una palabra, hombres heroicos y esforzados, amantes del bien público, celosos de su libertad y sus derechos, y protectores de la inocencia y acérrimos perseguidores de la iniquidad. Un teatro, en fin, donde no sólo aparezcan castigados con atroces escarmientos los caracteres contrarios a estas virtudes, sino que sean también silbados y puestos en ridículo los demás vicios y extravagancias que turban y afligen la sociedad.
>
> [GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS: *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la ley agraria,* Cátedra, col. Letras Hispánicas, Madrid, 1983, págs. 132-133]

* * *

La preponderancia de una clase social condiciona y favorece el desarrollo de unas ciertas formas de literatura: de ahí que los cantares de gesta alcanzaran su apogeo en la Edad Media para exaltar las hazañas de los caballeros; o que el teatro se convirtiera en el gran espectáculo del siglo XVII, cuando la población urbana era ya importante y se habían generado las condiciones sociales adecuadas.

La novela es el género dominante en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la relación de fuerzas ha cambiado y la burguesía domina ya una sociedad compleja y multiforme, que sólo puede analizarse, a

juicio de los escritores, desde un género tan versátil y tan penetrante como el narrativo.

Galdós no tiene dudas acerca de la tarea del escritor. Se trata de novelar las costumbres, de retratar la sociedad, cuya protagonista, la clase media, es la base del nuevo orden; en ella reside la capacidad de iniciativa y es ella la que encarna los problemas cotidianos del mundo contemporáneo. Al pasar revista a éstos, no sólo establece los asuntos y los temas que deben inquietar al novelista, sino que da cuenta de toda un serie de valores que fundamentan su visión de la realidad como representante de clase:

> La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas [...] Esa clase es la que determina el movimiento político, la que administra, la que enseña, la que discute, la que da al mundo los grandes innovadores y los grandes libertinos, los ambiciosos de genio y las ridículas vanidades; ella determina el movimiento comercial [...] Al mismo tiempo en la vida doméstica, ¡qué vasto cuadro ofrece esta clase, constantemente preocupada por la organización de la familia! Descuella en primer lugar el problema religioso, que perturba los hogares y ofrece contradicciones que asustan, porque mientras en una parte la falta de creencias afloja o rompe los lazos morales y civiles que forman la familia, en otra produce los mismos efectos el fanatismo y las costumbres devotas.
>
> Al mismo tiempo se observan con pavor los estragos del vicio esencialmente desorganizador de la familia, el adulterio, y se duda si esto ha de ser remediado por la solución religiosa, la moral pura o simplemente por una reforma civil. Sabemos que no es el novelista el que ha de decidir directamente estas graves cuestiones, pero sí tiene la misión de reflejar esa perturbación honda, esta lucha incesante de principios y hechos que constituye el maravilloso drama de la vida actual.
>
> [BENITO PÉREZ GALDÓS: «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», cit. por Carmen Bravo-Villasante: *Galdós visto por sí mismo,* Magisterio Español, col. Novelas y cuentos, Madrid, 1976, págs. 60-61]

* * *

En fin, en nuestro tiempo, la influencia y la importancia de nuevas formas de expresión y la complejidad de las sucesivas revoluciones tecnológicas, colocan a la literatura ante un mundo desconcertante. El lugar que ocupa y que puede ocupar el texto literario entre el público es, desde luego, muy diferente al de otros momentos.

Todo lo relacionado con eso está dando lugar, desde hace tiempo, a una polémica en que las opiniones se mueven entre dos extremos: la posición de quienes auguran un futuro incierto para la literatura, que ven sustituida por la imagen y otros sistemas de comunicación, y la de quienes creen que la creación poética y la ficción ocuparán siempre un lugar destacado en la vida de los hombres.

Volviendo a la novela, su dominio absoluto en la literatura universal durante los últimos 150 años parece amenazado hoy, a juicio de algunos, por la importancia que ha cobrado el cine, el arte de este siglo. Las cosas han cambiado mucho, sin duda, desde que Galdós escribiera las palabras antes citadas, cuando el novelista pudo creerse capaz de encerrar el mundo en un libro y dejarlo allí perfectamente ordenado. Corren ahora tiempos mucho más propicios al escepticismo. Uno de los grandes especialistas en literatura contemporánea, José María Valverde, sitúa la cuestión en estos términos:

> Y esto nos lleva a uno de esos hechos de las «entrañas del presente» que condicionan la vida de las letras, para hoy y para mañana: hemos de reconocer que la pantalla (sobre todo la pequeña, que también incluye la grande, con las películas vistas en casa), nos ha cambiado la mente a todos, incluso a los que somos poco «televidentes». Y eso no sólo en el efecto sobre la imaginación a que aludía antes, sino incluso en el orden intelectual, en nuestro modo de pensar: basta haber participado alguna vez en algún debate televisivo para que nuestro juego de ideas en soledad adquiera en adelante cierto carácter de «¿qué diría yo si me preguntaran sobre esto en la tele?» (y tiene que ser algo rápido, contundente, redondo.) El filósofo que se considere totalmente intocado por esa nueva «composición de lugar», que nos tire a la cabeza su más reciente libro y lo examinaremos a ver si no hay en él absolutamente nada de ese sentido de diálogo público,

que podría tener algo de platónico si los que manipulan las preguntas no se parecieran tan poco a Sócrates.

Y si ese nuevo medio está colonizando incluso el *sancta sanctorum* del intelectual más abstracto, mucho más ocurre esto con la narrativa. Dicho groseramente: la mayoría de los narradores actuales —en países como el nuestro— tienden a darnos con letras la película que les gustaría hacer. No pueden negar la gran ilusión que tienen de ver su obra filmada, por más que tal traslado suela ser la aniquilación de la novela misma. Hoy por hoy, sólo la diferencia entre el coste de escribir y editar un libro y el coste de hacer una película y distribuirla —así como la mayor limitación del mercado— es lo que impide una deserción casi total de los narradores a la forma cinematográfica.

[JOSÉ MARÍA VALVERDE, «La literatura, hoy y mañana», en Jordi Llovet (ed.): *Lecciones de literatura universal,* Cátedra, Madrid, 1995, pág. 1137]

10.3. FACTORES ESTÉTICOS

Los creadores se han ocupado siempre de los mismos temas. En ese aspecto, es empeño inútil buscar un asunto nuevo: ya hemos dicho que la originalidad no es concepto que apunte a la absoluta novedad de lo que se dice, sino al sello peculiar que el artista imprime a su obra.

Pero un escritor forma parte de un ambiente, de un movimiento, de una estética. Los gustos y los cánones artísticos, las ideas sobre la lengua, evolucionan, adquieren nuevos matices y provocan cambios de rumbo; en ocasiones memorables, abren caminos que deslumbran por su acusada personalidad. Conocer qué principios y qué líneas generales sustentan un estilo o una época, ayuda a leer mejor un texto literario.

Algunos escritores y algunos movimientos han marcado hitos en la historia; y asombra la profundidad de la huella que han dejado. Tal es el caso, por ejemplo, de Aristóteles, cuya *Poética* (una reflexión metódica y normativa sobre la creación literaria) estableció modelos seguidos por muchos artistas durante siglos. Y es el caso del Roman-

ticismo y del Surrealismo, los movimientos que mayor trascendencia han tenido en los dos últimos siglos, cuya proyección aún se nota en la literatura universal de nuestros días.

Si nos ocupáramos de las épocas en que suele dividirse la historia literaria (lo que desborda por completo el propósito de estas páginas), comprobaríamos que, en ciertos momentos, las ideas estéticas han conformado un canon normativo seguido de cerca por todos los escritores (como sucedió en el Renacimiento o el Neoclasicismo); en otros periodos, la búsqueda de unas señas de identidad personales presidió la tarea del creador (aunque no dejó de estar inserto en una tradición: el *adanismo* literario no existe): así ocurrió en el Romanticismo.

Desde esa última época, y sobre todo desde finales del siglo XIX, los creadores se entregaron a la búsqueda de otras miradas y perspectivas y llevaron la investigación formal a extremos de gran audacia. La literatura del siglo XX tiene una marcada tendencia al eclecticismo y este fin de milenio parece marcado por la ausencia de normas: una actitud escéptica domina las ideas de los escritores sobre la literatura, y nunca los lectores han contado con tantas posibilidades de elegir.

Entre otras cosas, se han relativizado hasta casi anularse las fronteras que identificaban tradicionalmente a los géneros: Camilo José Cela define la novela como cualquier libro que incluya la palabra «novela» en la cubierta; con ello reconoce la inmensa variedad hoy existente, desde las más galdosianas y tradicionales a las que apenas tienen argumento y se aproximan al ensayo o la lírica. Los poetas tienen ideas muy distintas, con frecuencia opuestas, acerca de lo que es o debe ser la poesía: un testimonio o un método de indagación; la voz peculiar de Leopoldo María Panero sintetiza ambas posturas cuando afirma que «la literatura es la ciencia de la realidad devenida insoportable». En fin, Luis Landero describe bien en las líneas siguientes la perplejidad del escritor (y del lector) en los tiempos que corren:

> Uno tiende a pensar que hoy nadie sabe bien lo que es el realismo, del mismo modo que tampoco es fácil esclarecer qué es ser romántico, o ser clásico, o sencillamente ser de izquierdas. Todas esas

categorías parecen haberse descatalogado para dar paso, desde hace ya muchos años, a una especie de «realismo a la carta». Eso, además, es muy propio de la época en que vivimos, donde todo se mezcla, y todo vale y todo se combina, y no hay líneas estéticas magistrales.

[LUIS LANDERO: *El oficio de escritor,* Asociación de Profesores de Español, Madrid, 1994, págs. 28-29]

Terminaremos mencionando otro rasgo peculiar de la literatura actual: lo que José María Valverde ha denominado exceso de consciencia de los escritores, que ha llevado a la literatura a interesarse por sí misma en un sorprendente proceso narcisista. El escritor escribe sobre la escritura misma, sobre la manera de escribir, sobre el estilo, practicando así un tipo de realismo paradójico, ya que la realidad abordada es un artificio.

En las novelas que participan de ese carácter, lo narrativo se confunde con lo ensayístico y lo filosófico, mientras que los personajes se diluyen tras un torrente de reflexiones. Pueden citarse las cuatro obras que componen la *Antagonía* de Luis Goytisolo (aparecidas entre 1973 y 1981) o *Gramática parda* (1982) de Juan García Hortelano. Son obras que ofrecen escaso atractivo al lector no especialista: renuncian casi por entero a los recursos propios de la ficción para investigar los problemas que se le plantean al creador.

11. LA LITERATURA COMO «MOSAICO DE CITAS»

El entorno cultural que rodea al texto en la época en que nace nos ayuda a entenderlo mejor, hemos dicho. Pero eso no debe hacernos olvidar que la literatura es, por encima de todo, un punto de encuentro para ideas y sensibilidades que traspasan todas las barreras (geográficas, cronológicas, lingüísticas): ninguna literatura nacional, y por supuesto, ninguna literatura de una época determinada, está cerrada ni puede explicarse por sí misma.

Durante los últimos años se han desarrollado mucho los estudios literarios sobre la *intertextualidad*, término que alude a las conexiones

temáticas y estilísticas existentes entre los textos. Una estudiosa del fenómeno literario, Julia Kristeva, lo ha expresado con palabras muy atinadas: «Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto.» Y ya Antonio Machado había escrito que «toda poesía es, en cierto modo, un palimpsesto», es decir, un manuscrito bajo cuya superficie se descubre la huella de una escritura anterior no bien borrada. En ese sentido se ha dicho que la literatura es tradición o no es nada; y también que el escritor, como todo artista, se nutre en primer lugar del mismo arte que practica.

Con su habitual afición a la paradoja, Borges subraya esos extremos en este relato recogido en el libro misceláneo *El hacedor*:

> LA TRAMA
>
> Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: «¡Tú también, hijo mío!» Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.
>
> Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas): «¡Pero, che!» Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.
>
> [JORGE LUIS BORGES: *Obras completas*, II, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, pág. 387]

El lector debe ser consciente de esa realidad, que no sólo atañe a los creadores: también quien lee se introduce en un mundo de referencias culturales. Francisco Umbral lo explica de esta manera tan lírica, en un libro que contiene una profunda reflexión del hombre y del escritor; según sus palabras, la literatura es la materia de que está hecho el hombre, y, a través de ella, nos encontramos en un inmenso seno común, punto de partida y también de llegada:

> Los inmensos telares de la literatura, extendidos ante mí, abiertos, palpitantes, cuando leo o escribo. Salvación única, tarea febril.

Ser la lanzadera y el hilo, el ojo que mira y la mano que teje. Quedar convertido en instrumento, en oficio, en tarea. Hacer de la vida un tapiz, porque la muerte no se merece la vida y no hay que reservársela. La literatura es al mismo tiempo el reino de la gran actividad. Todo en él está vivo porque todo está muerto. Cervantes y Proust no van a fallecer nunca. Sus personajes tampoco. Ellos son sus personajes. Como nunca han sido, nunca morirán. La literatura es el reino de la salud perenne. Cuando el mundo se me nubla de dolor, el idioma no es sólo el oficio, sino también la patria. El idioma, la literatura, lo que escribo y lo que leo, lo que me escribe y lo que me lee. Leo a los clásicos en la misma medida en que ellos me leen a mí. Leen al hombre que soy ahora, lo interpretan, lo iluminan, cuando yo los estoy leyendo. Aprenden de mí y cobran nueva dimensión con mi lectura. El torrente del pensamiento, de la cultura, es un río en que puedo hundirme a capricho, en que puedo ahogarme para salvarme [...]

Habito, así, la continuidad de la cultura, el círculo que es la costumbre del infinito. No ser nadie en la cultura. Mejor no ser nadie. Una abeja más en la inmensa colmena de las palabras, un obrero anónimo en los telares del idioma. Toda la torrentera de una lengua ha pasado a través de mí, con sus clásicos, sus primitivos, sus anónimos y sus poetas. Trabajar en literatura es trabajar en un molino inmortal. Tomar contacto con el filo deslumbrante de lo eterno [...] La eternidad del idioma es funcional, es continuidad. Está siempre haciéndose y deshaciéndose. Hay tantos mares como idiomas. Trabajo en el idioma y el idioma trabaja en mí. No es una ilusión de eternidad, sino, más sencillamente, un compromiso con la continuidad.

[FRANCISCO UMBRAL: *Mortal y rosa*, Cátedra-Destino, col. Letras Hispánicas, Madrid, 1995, págs. 164-165]

Nótese que el escritor habla de un proceso fascinante, en que todo se confunde y se repite aunque, al mismo tiempo, sucede por vez primera en cada ocasión: «Nadie se baña dos veces en el mismo río de palabras», dice Umbral. Y también Borges lo refrenda en un poema de 1981, al que pertenecen estos versos (*Obras completas,* IV, ed. cit., pág. 208):

El que abraza a una mujer es Adán. La mujer es Eva.
Todo sucede por primera vez [...]

> Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno.
> El que lee mis palabras está inventándolas.

Ese círculo que se cierra entre el estreno permanente y la permanente repetición de lo ya dicho, lo ya sentido, lo ya vivido, nos introduce en un espacio legendario, donde cada texto limita consigo mismo pero no deja de proyectarse en los demás. La literatura reproduce el mito del eterno retorno.

11.1. DE TÓPICOS Y REESCRITURAS

Las referencias culturales contenidas en un texto dan lugar a diversos niveles de lectura e interpretación: no todos los lectores disponen de un bagaje idéntico, de modo que no todos entienden lo mismo en un escrito que aluda a episodios bíblicos, o relatos mitológicos, o acontecimientos históricos.

Los textos que incluyen muchas referencias, están seleccionando el tipo de lector al que se dirigen; pero eso no significa que queden por completo fuera del alcance de otros lectores menos cultivados: el ejemplo de lo sucedido con la novela de Umberto Eco *El nombre de la rosa* (1980) es bastante significativo. Pese a ser un relato cargado de sobrentendidos y de sesudas reflexiones en torno a complejos aspectos de la sociedad y las creencias medievales, se convirtió en uno de los libros más vendidos de la reciente historia editorial europea. Es posible que debamos recurrir al fenómeno de la comunicación de masas para explicar ese hecho, pero la magnífica intriga policial que el relato contiene se impuso a las dificultades de lectura y atrajo a personas de muy diversa preparación intelectual.

Pocas veces la literatura ha dependido tanto de sus antecedentes, pocas veces se ha hecho tan al dictado de ideas y estilos modélicos insoslayables como en los siglos XVI y XVII. En el Renacimiento y el Barroco, desarrolladas ya las lenguas literarias modernas, apenas era concebible un texto literario que no exhibiera con delectación sus antecedentes clásicos, que no reprodujera y recreara recursos, ideas y asuntos procedentes de los modelos grecolatinos o de los del Renaci-

miento italiano. Eso explica la dificultad que presenta, para un lector medio, la lectura de la poesía de Garcilaso o de Góngora y la prosa de Fernando de Rojas o de Quevedo.

Precisamente en ese periodo se originan o se consolidan, a fuerza de repetirse una y otra vez, los grandes tópicos de nuestra cultura literaria. Son *tópicos* o *lugares comunes*, como sabemos, ciertos esquemas formales o conceptuales fijos, convertidos en clichés, que alcanzan a ser generalmente aceptados como fórmulas de referencia. La mayor parte de ellos provienen de la antigüedad y han llegado hasta nosotros gracias a los espaldarazos que recibieron de nuestros clásicos. Seguir la historia de esos tópicos a lo largo de los siglos (luego esbozaremos la biografía de uno de ellos), permite comprobar que la literatura es, más que nada, un proceso de reescritura.

Los escritores del siglo XX utilizan con frecuencia citas y alusiones culturales no explícitas, que pueden convertir un texto en un complejo entramado: *El nombre de la rosa* es un ejemplo, como lo son también novelas aún más elaboradas, como *Ulises,* y otras de apariencia más sencilla como *Cien años de soledad.*

No pocas veces, el título de una obra hace un guiño al lector, pues recuerda un tópico, una realidad consagrada por la cultura o un texto anterior cuyo conocimiento puede resultar relevante para la lectura. Así sucede en *Ulises*, título irónico que remite a uno de los mayores héroes de todos los tiempos, el protagonista de *La Odisea*; sus hazañas y aventuras se parodian a través de un moderno antihéroe, Leopold Bloom, personaje gris e irrelevante cuya odisea no supera la grotesca vulgaridad. Novelas españolas recientes como *Campo de Agramante* de José Manuel Caballero Bonald, *Corazón tan blanco* de Javier Marías o *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina, remiten, respectivamente, a un pasaje de una obra del poeta renacentista italiano Ludovico Ariosto, a un momento de una tragedia de Shakespeare y a un conocido tópico renacentista.

También es práctica habitual jugar con frases hechas, verdades aceptadas por el folclor o imágenes que no tienen estirpe literaria, sino popular: Guillermo Cabrera Infante recurre a un trabalenguas para titular su novela más famosa e innovadora, que es también todo un trabalenguas estilístico: *Tres tristes tigres;* Miguel Delibes alude

en el título de *Los santos inocentes* a la condición de sus protagonistas, víctimas inocentes del atropello de los poderosos; *Gramática parda* de García Hortelano y *El palomo cojo* de Eduardo Mendicutti remiten a dichos populares que tienen estrecha relación con las novelas respectivas.

En el caso de la lírica, algunos títulos de poemarios son una cita que reproduce versos de poetas anteriores. El poema al que pertenece la cita, o la obra toda de su autor, pueden resultar claves para la comprensión correcta del nuevo libro; pero también puede tratarse de un homenaje a alguien que el poeta tiene por uno de sus maestros. Tomando palabras de Calderón de la Barca, Alberti titula de manera intencionada un libro en que homenajea al cine mudo: *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos.* Cernuda se apropia de un verso de Bécquer, bien expresivo, para condensar el sentido de toda su obra: *Donde habite el olvido.* Y Pedro Salinas adopta la parte final de un endecasílabo de Garcilaso al titular su más celebrada creación, *La voz a ti debida:* un homenaje implícito a quien el propio Salinas consideraba cima de la poesía amorosa.

En la poesía de este siglo sorprende, además, la abundancia de versos ajenos que los poetas mezclan con sus propios versos: la cita se señala a veces mediante comillas o cursivas, pero en no pocas ocasiones se incluye sin marca alguna, proponiendo al lector un juego que no siempre logra descubrir. De esta forma, la trayectoria de la lírica contemporánea no hace sino confirmar las palabras de Machado: la poesía es un palimpsesto.

A veces, el poeta reelabora una antigua imagen, como hace Lorca en uno de sus romances («las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora») recordando un verso del *Poema del Cid*: «A priessa cantan los gallos e quieren quebrar albores». Una alusión no explícita a una muy conocida metáfora de Jorge Manrique, permite a Manuel Altolaguirre introducir una variante de su cosecha, ligada a un símbolo que utiliza mucho, el espejo: «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar al espejo / sin porvenir de la muerte.» Ángel González, por su parte, se ahorra explicaciones con esta irónica revisión de un archiconocido poema de Bécquer:

Poética nº 4

Poesía eres tú,
dijo un poeta
—y esa vez era cierto—
mirando al Diccionario de la Lengua.

[A. GONZÁLEZ: *Poemas*, Cátedra, col. Letras Hispánicas, Madrid, 1988, pág. 169]

Todos los ejemplos citados (mínima muestra de uno de los recursos más reiterados por los escritores contemporáneos) ponen de relieve, una vez más, que el autor confía en la complicidad del lector: si éste no entra en el juego, tendrá que quedarse en los aledaños del texto o, lo que es peor, completamente al margen de él.

Así, hay que aceptar el guiño con que Azorín comienza uno de sus artículos memorables para poder disfrutar con su insólita propuesta. El escritor nos invita a falsear una historia que, por ser de ficción, era ya falsa: «Calisto y Melibea se casaron —como sabrá el lector, si ha leído *La Celestina*— a pocos días de ser descubiertas las rebozadas entrevistas que tenían en el jardín.» Recordemos que, en realidad, Calisto y Melibea murieron trágicamente sin haberse casado; a continuación de ese sorprendente comienzo, Azorín imagina la plácida vida del matrimonio...

11.2. VIAJE A TRAVÉS DE UN TÓPICO

El deseo de vivir en contacto con la naturaleza, al margen de las ambiciones y los disimulos de la vida cortesana o ciudadana, es un antiguo lugar común: el paraíso terrenal de los cristianos (como otros mitos similares procedentes de culturas distintas) encarna el espacio idílico de los sueños.

La literatura dio forma moderna a ese mito cuando el Renacimiento recuperó apasionadamente la vieja idea de vivir al margen de las vanidades del mundo. Se tomó como punto de partida un poema del poeta lati-

no Horacio que empezaba con las palabras *Beatus ille*, es decir, *Dichoso aquél*; las palabras dieron nombre al tópico y el poema suscitó múltiples imitaciones más o menos sinceras, que eso es lo de menos: paradójicamente, el texto de Horacio que sirve de modelo tiene un aire burlón, y el personaje que hace el elogio de la vida sencilla es un cínico.

Entre las versiones castellanas del tópico, la más conocida es la de Fray Luis de León, autor de una oda o canción «a la vida retirada» mucho más sincera y sentida que la del poeta latino; he aquí algunas de sus estrofas:

¡Qué descansada vida
la del que huye del mundanal ruïdo
y sigue la escondida
senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!;

que no enturbia el pecho
de los soberbios grandes el estado,
ni del dorado techo
se admira, fabricado
del sabio Moro, en jaspes sustentado.

No cura si la fama
canta con voz su nombre pregonera,
ni cura si encarama
la lengua lisonjera
lo que condena la verdad sincera [...]

Un no rompido sueño,
un día puro, alegre, libre quiero;
no quiero ver el ceño
vanamente severo
de a quien la sangre ensalza, o el dinero.

Despiértanme las aves
con su cantar sabroso no aprendido;
no los cuidados graves,
de que es siempre seguido
el que al ajeno arbitrio está atenido.

Vivir quiero conmigo;
gozar quiero del bien que debo al cielo,
a solas, sin testigo,
libre de amor, de celo,
de odio, de esperanzas, de recelo.

[FRAY LUIS DE LEÓN: *Poesías completas*, Espasa Calpe, col. Austral, Madrid, 1988, págs. 39-41]

El tópico hizo fortuna también en la centuria siguiente, durante el Barroco. Pero los escritores de esa época de contrastes no dudaron en poner en solfa, al mismo tiempo, los abusos de la imitación. En Quevedo se encuentran, como tantas veces, ambos extremos; y así, en el primero de los sonetos que siguen, hace su aportación *seria* al tópico, mientras que en el segundo lo parodia:

a)

A un amigo que retirado
de la Corte pasó su edad

Dichoso tú, que, alegre en tu cabaña,
mozo y viejo espiraste la aura pura,
y te sirven de cuna y sepoltura
de paja el techo, el suelo de espadaña.

En esa soledad, que, libre, baña
callado sol con lumbre más segura,
la vida al día más espacio dura,
y la hora, sin voz, te desengaña.

No cuentas por los cónsules los años;
hacen tu calendario tus cosechas;
pisas todo tu mundo sin engaños.

De todo lo que ignoras te aprovechas;
ni anhelas premios, ni padeces daños,
y te dilatas cuanto más te estrechas.

[FRANCISCO DE QUEVEDO: *Poemas escogidos*, Castalia, col. Clásicos Castalia, Madrid, 1980, págs. 83-84]

b)

Prefiere la hartura y sosiego
mendigo a la inquietud magnífica
de los poderosos

Mejor me sabe en un cantón la sopa,
y el tinto con la mosca y la zurrapa,
que al rico, que se engulle todo el mapa,
muchos años de vino en ancha copa.

Bendita fue de Dios la poca ropa,
que no carga los hombros y los tapa;
más quiero menos sastre que más capa:
que hay ladrones de seda, no de estopa.

Llenar, no enriquecer, quiero la tripa;
lo caro trueco a lo que bien me sepa:
somos Píramo y Tisbe yo y mi pipa.

Más descansa quien mira que quien trepa;
regüeldo yo cuando el dichoso hipa,
él asido a Fortuna, yo a la cepa.

[FRANCISCO DE QUEVEDO: *Antología poética*, Castalia, col. Castalia Didáctica, Madrid, 1989, pág. 154]

Los románticos, espíritus desarraigados e inconformistas, hicieron del rechazo a las convenciones sociales uno de sus temas recurrentes, manifestando por contra su creencia en el *buen salvaje* y exhibiendo su nostalgia por el *paraíso perdido*: un tópico éste al que los románticos dieron forma y carta de naturaleza definitivas, hasta convertirlo en una de sus señas de identidad, y que legaron a la poesía de este siglo (alguien ha dicho que se escribe porque es imposible no extrañar la infancia: el paraíso perdido).

El canto a la vida retirada se tiñe, pues, de melancolía y adquiere un aire misántropo en la voz de algunos escritores de esa época: tal es el caso de Rosalía de Castro, cuya delicada voz dolorida tiene una gran personalidad. Aunque muchos de sus poemas encierran ecos

sombríos, en el que reproducimos reelabora el tópico ajustándose escrupulosamente al tono clásico de un Fray Luis:

> Glorias hay que deslumbran, cual deslumbra
> el vivo resplandor de los relámpagos,
> y que como él se apagan en la sombra,
> sin dejar de su luz huella ni rastro.
>
> Yo prefiero a ese brillo de un instante,
> la triste soledad donde batallo,
> y donde nunca a perturbar mi espíritu
> llega el vano rumor de los aplausos.
>
> [ROSALÍA DE CASTRO: *En las orillas del Sar*,
> Castalia, col. Clásicos Castalia, Madrid, 1979, pág. 165]

Mediado el siglo XIX, la entronización de la burguesía como clase dominante tiene importantes repercusiones para la historia de la literatura. Por reacción contra el dominio de una clase que aspira a laminar individualidades, los escritores del fin de siglo ponen en cuestión los tópicos, las convenciones y las referencias culturales asumidas por la burguesía y se refugian, desafiantes, en el delirio estético: Oscar Wilde afirma que la vida imita al arte y Baudelaire se complace en cantar a los *paraísos artificiales*.

No es raro que el tema del *Beatus ille* se aborde en lo sucesivo desde perspectivas algo diferentes, aunque no falten, desde luego, visiones ortodoxas. Tal es el caso de Unamuno, quien, desde su destierro en Francia, recupera la sinceridad de Fray Luis al recordar con nostalgia sus paseos salmantinos y una vida sencilla y tranquila, alejada de mundanales ruidos:

> *Carretera de Zamora*
>
> ¡Oh, clara carretera de Zamora,
> soñadero feliz de mi costumbre,
> donde en el suelo tiene el sol su lumbre
> desde que apunta hasta que rinde su hora!

¡Cómo tu cielo aquí en mi pecho mora
y me alivia la grasa pesadumbre
de esta ya más que mucha muchedumbre
de París, que el reposo me devora!

Bulevares, *esquares*, avenidas,
sumideros del Metro, ¡qué albañales
del curso popular, con sus crecidas!;

senaras de la Armuña, ¡qué pañales
disteis a mis ensueños! ¡Cuántas vidas
abortan en las grandes capitales!

[MIGUEL DE UNAMUNO: *Poemas de los pueblos de España*, Cátedra, col. Letras Hispánicas, Madrid, 1977, págs. 51-52]

Por la misma época, un escéptico Antonio Machado denuncia la conversión de los sentimientos ante la naturaleza en una mera excusa artística, una coartada para escapar de uno mismo o un refugio contra lo que hoy llamaríamos estrés. Y es que el punto de vista se ha hecho ya plenamente ciudadano:

Pero no debemos engañarnos. Nuestro amor al campo es una mera afición al paisaje, a la Naturaleza como espectáculo. Nada menos campesino y, si me apuráis, menos natural que un paisajista. Después de Juan Jacobo Rousseau, el ginebrino, espíritu ahíto de ciudadanía, la emoción campesina, la esencialmente geórgica, de tierra que se labra, la virgiliana y la de nuestro gran Lope de Vega, todavía, ha desaparecido. El campo para el arte moderno es una invención de la ciudad, una creación del tedio urbano y del terror creciente a las aglomeraciones humanas.

¿Amor a la Naturaleza? Según se mire. El hombre moderno busca en el campo la soledad, cosa muy poco natural. Alguien dirá que se busca a sí mismo. Pero lo natural en el hombre es buscarse en su vecino, en su prójimo [...] Más bien creo yo que el hombre moderno huye de sí mismo, hacia las plantas y las piedras, por odio a su propia animalidad, que la ciudad exalta y corrompe. Los médicos dicen, más sencillamente, que busca la salud, lo cual, bien entendido, es indudable.

[ANTONIO MACHADO: *Juan de Mairena*, Castalia, col. Clásicos Castalia, Madrid, 1971, pág. 156]

Cuando surge la llamada sociedad de consumo, la vida natural adquiere valor de mercado y la realidad empírica se superpone a la realidad literaria del tópico: el campo es *poético,* aunque aburrido. Un *hotelito* en las afueras de la ciudad, como se decía hace años, es el sueño de distinción de la nueva sociedad, aunque disfrace su afán presuntuoso de amor por la naturaleza. Los escritores ironizan al respecto, como hace Julio Camba en un libro publicado en 1947:

> De toda esta ya larga bucólica he venido a sacar en limpio una reflexión que brindo, desde estas páginas, a los defensores de la ciudad: la paz del campo es el aburrimiento. A menudo, en mis excursiones por los valles y por las sierras, he oído decir:
>
> —¡Qué poético es todo esto! ¡Qué hermoso! ¡Lástima que no tenga alguna distracción!
>
> Esto, en efecto, no tiene distracciones; pero por ello tiene la paz y la poesía. La poesía, en su sentido bucólico, es sencillamente un aburrimiento metrosilábico. Cuando yo hago un artículo muy poético en elogio de la paz campesina, será que estoy aburridísimo. Hasta ahora se había creído que la poesía campestre sólo es aburrida al leerla; pero lo es también al escribirla.
>
> [JULIO CAMBA: *Playas, ciudades y montañas*, Espasa Calpe, col. Austral, 1963, pág. 44]

Dos pasos más: el amor por la naturaleza se convierte en una actitud ideológica, consagrada por la generación *hippie,* y, después (o al mismo tiempo), en una actitud turística. El círculo parece cerrarse: el bucolismo es, en este fin de siglo, un tópico de la vida cotidiana que la literatura pone en solfa. Así lo hace Julio Cortázar, recurriendo a un divertido cinismo irónico al que no escapan los propios literatos disfrazados de modernos —y falsos— *frayluises*:

> —
>
> *Lucas, sus meditaciones ecológicas*
>
> En esta época de retorno desmelenado y turístico a la naturaleza, en que los ciudadanos miran la vida de campo como Rousseau miraba al buen salvaje, me solidarizo más que nunca con: a) Max Jacob, que en respuesta a una invitación para pasar el fin de semana en el campo, dijo entre estupefacto y aterrado: «¿El campo, ese lugar donde los

pollos se pasean crudos?»; b) el doctor Johnson, que en mitad de una excursión al parque de Greenwich, expresó enérgicamente su preferencia por Fleet Street; c) Baudelaire, que llevó el amor de lo artificial hasta la noción misma de paraíso.

Un paisaje, un paseo por el bosque, un chapuzón en una cascada, un camino entre las rocas, sólo pueden colmarnos estéticamente si tenemos asegurado el retorno a casa o al hotel, la ducha lustral, la cena y el vino, la charla de sobremesa, el libro o los papeles, el erotismo que todo lo resume y lo recomienza. Desconfío de los admiradores de la naturaleza que cada tanto se bajan del auto para contemplar el panorama y dar cinco o seis saltos entre las peñas; en cuanto a los otros, esos boy-scouts vitalicios que suelen errabundear bajo enormes mochilas y barbas desaforadas, sus reacciones son sobre todo monosilábicas o exclamatorias; todo parece consistir en quedarse una y otra vez como estúpidos delante de una colina o una puesta de sol que son las cosas más repetidas imaginables.

Los civilizados mienten cuando caen en el deliquio bucólico; si les falta el *scotch on the rocks* a las siete y media de la tarde, maldecirán el minuto en que abandonaron su casa para venir a padecer tábanos, insolaciones y espinas; en cuanto a los más próximos a la naturaleza, son tan estúpidos como ella. Un libro, una comedia, una sonata, no necesitan regreso ni ducha; es allí donde nos alcanzamos por todo lo alto, donde somos lo más que podemos ser. Lo que busca el intelectual o el artista que se refugia en la campaña es tranquilidad, lechuga fresca y aire oxigenado; con la naturaleza rodeándolo por todos lados, él lee o pinta o escribe en la perfecta luz de una habitación bien orientada; si sale de paseo o se asoma a mirar los animales o las nubes, es porque se ha fatigado de su trabajo o de su ocio. No se fíe, che, de la contemplación absorta de un tulipán cuando el contemplador es un intelectual. Lo que hay allí es tulipán + distracción, o tulipán + meditación (casi nunca sobre el tulipán). Nunca encontrará un escenario natural que resista más de cinco minutos a una contemplación ahincada, y en cambio sentirá abolirse el tiempo en la lectura de Teócrito o de Keats, sobre todo en los pasajes donde aparecen escenarios naturales. Sí, Max Jacob tenía razón: los pollos, cocidos.

[JULIO CORTÁZAR: *Un tal Lucas*,
Alfaguara, Madrid, 1979, págs. 43-45]

* * *

Pero el tópico del *Betaus ille* no ha muerto porque da forma a una íntima y sincera aspiración del hombre, que coexiste con ciertas perversiones colectivas propiciadas por las modas. Poetas como Miguel Hernández han dejado escritos sinceros cantos a la vida sencilla, invocando de nuevo a Fray Luis: así, en un poema titulado *Huerto mío*, al que llama «paraíso local», y en el que podemos leer esta estrofa:

> Yo, dios y adán, que lo cultivo y riego,
> por mi mano y conducto,
> de frescor artesiano, su sosiego
> recojo, su producto,
> sus dádivas de miel en usufructo.
>
> [MIGUEL HERNÁNDEZ: *Obra poética completa*,
> Zero, Madrid, 1976, pág. 101]

Y, en fin, Pablo Neruda lleva sus sentimientos de comunión con la tierra y el mar a desear fundirse con la Naturaleza para siempre. El tópico adquiere en este poema proporciones impresionantes, pues lo que el poeta celebra es la unidad del universo:

> *Oh tierra, espérame*
>
> Vuélveme oh sol
> a mi destino agreste,
> lluvia del viejo bosque,
> devuélveme el aroma y las espadas
> que caían del cielo,
> la solitaria paz de pasto y piedra,
> la humedad de las márgenes del río,
> el olor del alerce,
> el viento vivo como un corazón
> latiendo entre la huraña muchedumbre
> de la gran araucaria.
>
> Tierra, devuélveme tus dones puros,
> las torres del silencio que subieron
> de la solemnidad de sus raíces:

quiero volver a ser lo que no he sido,
aprender a volver desde tan hondo
que entre todas las cosas naturales
pueda vivir o no vivir: no importa
ser una piedra más, la piedra oscura,
la piedra pura que se lleva el río.

[PABLO NERUDA: *Antología poética*, Espasa Calpe, col. Selecciones Austral, Madrid, 1981, págs. 390-391]

Por su parte, el lector puede celebrar la unidad esencial de la literatura, la mágica condición del texto, que, estando ya escrito, se reescribe incesantemente.

Final

> Que otros se jacten de las páginas que han escrito;
> a mí me enorgullecen las que he leído.
>
> JORGE LUIS BORGES: *Elogio de la sombra*

En conclusión: leer. Por encima de todo. Todos somos lectores, o podemos serlo, y no disponemos de muchos territorios mejores que el de la lectura para encontrarnos y reconocernos.

En uno de sus testamentos poéticos (un famoso soneto escrito desde su refugio en la Torre de Juan Abad), Quevedo contaba cómo poblaban su soledad las voces provenientes de los libros: «vivo en conversación con los difuntos / y escucho con mis ojos a los muertos.» Gómez de la Serna definió al libro, en una de sus greguerías, como «el salvavidas de la soledad». Y ya citamos en otro momento la evocación que hacía Pedro Salinas del lector que «se siente encaminado a un acto de amorosa comunicación, al que conviene cierto recato».

La lectura es un acto solitario, sí. Pero gracias a ella nos encontramos con una muchedumbre: encendemos la lámpara, ocupamos el sillón favorito, abrimos el libro... y el salón, sin saber cómo, se nos llena de gente. Leyendo aprendemos muchas cosas y descubrimos lo mucho que aún ignoramos.

No se diga que, en estos tiempos saturados de sugestiones e invitaciones al entretenimiento, se hace difícil encontrar un momento adecuado para leer: precisamente por la abundancia de ofertas agradecemos más la *soledad sonora* de que habló el poeta.

Más aún: hacerse un lector apasionado es asegurarse un inmejorable «plan de pensiones»: caminamos hacia una época que tendrá

exceso de ocio, y carecer de un hábito como la lectura, capaz de abolir el tiempo *muerto* para devolvernos tiempo *vivido*, es algo que no podemos permitirnos. Por simple prudencia.

Este libro ha querido ser una sencilla guía para el lector no experimentado. En sus páginas hemos procurado dejar consejos y, sobre todo, sugerencias para que pudiera orientarse en el complejo mundo de la literatura quien no es, ni tiene necesidad de ser, un experto en los estudios literarios. Muchas veces las cosas se han confundido, y se ha ofrecido al lector la receta culinaria en vez de los cubiertos adecuados para dar buena cuenta del guiso.

Ahora bien: ni este libro ni ningún otro pueden sustituir la lectura, que es tarea de máxima intimidad de la que cada quien debe hacerse responsable. Allá cada cual con sus placeres. Tiene razón Daniel Pennac cuando afirma que «el verbo leer no soporta el imperativo» y que existe el derecho a no leer. Quien no lee no incumple norma alguna. Eso sí, pierde la ocasión de disfrutar una experiencia inefable: sentirse vivido por otros y dar vida a otros, como a don Miguel de Unamuno: «Cuando vibres todo entero / soy yo, lector, que en ti vibro.»

Cualquier buen lector sabe cuánta magia esconden las páginas de los libros. Borges (a quien tanto debemos los lectores) lo sabía: por eso estaba tan orgulloso.

Bibliografía

En consonancia con el propósito de este libro, no ofrecemos aquí un repertorio bibliográfico extenso ni demasiado técnico. Servimos más a nuestro plan comentando con brevedad el interés que pueden despertar en el lector una decena de volúmenes (buena parte de ellos ya citados a lo largo de nuestra exposición) que, como éste, quedan al alcance de la mayoría. Hemos atendido a aspectos diversos de la literatura, de modo que distintas curiosidades puedan verse satisfechas. Son estudios que, a nuestro juicio, no defraudarán las expectativas de quien ya tuviera interés por el tema o de quien pudiera haberlo desarrollado con la lectura de este libro.

AMORÓS, Andrés: *Introducción a la literatura,* Castalia, Madrid, 1987.

El profesor Amorós, a quien no puede negarse el don de la amena claridad, pasa revista al sentido que tiene la literatura en nuestro tiempo y a las principales claves de su estudio. Es un ensayo de tono personal, nada complejo, trufado de citas reveladoras y concebido más con la pasión del lector que con la perspectiva del experto.

GÓMEZ REDONDO, Fernando: *El lenguaje literario. Teoría y práctica,* EDAF, Madrid, 1994.

Es el número 6 de esta misma colección. Gómez Redondo hace un análisis técnico de los discursos poético, narrativo y dramático, e incluye un amplio y actualizado repertorio bibliográfico sobre el

tema. Aunque, inevitablemente, es complejo por momentos, el estudio tiene la virtud de examinar con todo rigor la naturaleza del lenguaje literario sin incurrir en excesos terminológicos. Es un útil libro de consulta.

LAPESA, Rafael: *Introducción a los estudios literarios*, Cátedra, Madrid, 1981, 15ª ed. (1ª edición, 1966).

Por este libro no han pasado los años, pese al tiempo trascurrido desde su publicación. Claro, sencillo, casi lacónico, Lapesa pasa revista a cuestiones como el lenguaje literario, las imágenes, la métrica o la historia de los géneros. Útil para un primer acercamiento a los estudios literarios: como su título advierte, tiene un carácter introductorio.

MARCHESE, Angelo, y Joaquín FORRADELLAS: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria,* Ariel, Barcelona, 1986.

Un instrumento útil para orientarse en el campo de la retórica y de los estudios literarios en general, tan cargado en ocasiones de conceptos y términos complicados. La primera edición italiana es de 1978; Forradellas, en la versión castellana, lo actualiza e introduce ejemplos referidos a la literatura española. Es otra práctica obra de consulta.

MEDINA-BOCOS MONTARELO, Amparo: *Temas constantes en la literatura española,* Akal, col. Guía de lectura, Madrid, 1991.

He aquí un libro bastante peculiar, que pasa revista brevemente a alguno de los principales tópicos de nuestra literatura (asuntos, temas, personajes). Concebido como material didáctico, ofrece explicaciones sintéticas y propone diversas actividades. Es uno de los pocos trabajos que existen sobre una materia que, sin duda, resultará atractiva para el lector.

NAVARRO DURÁN, Rosa: *Comentar textos literarios,* Alhambra Longman, col. Nueva Breda, nº 2, Madrid, 1995.

Este volumen forma parte de una colección pensada para estudiantes, por lo que tiene un tono didáctico muy adecuado e incluye

abundantes actividades. Encuentra un justo equilibrio entre el rigor, la sencillez y la claridad, virtudes no siempre presentes en las publicaciones de este tipo. La autora explica qué es un texto y cuáles son sus límites, revisa las figuras retóricas y algunas referencias culturales importantes, se ocupa de la estructura interna del texto literario y termina ofreciendo una guía y algunos ejemplos de comentarios de texto.

PEDRAZA JIMÉNEZ, F; M. RODRÍGUEZ CÁCERES, y M. CASTILLO MOLINA (coordinadores): *Textos literarios comentados* (2 vols.), Cénlit, Pamplona, 1991-1992.

Dos colecciones de comentarios literarios resueltos por profesores de secundaria. Referidos a autores pertenecientes a todas las épocas de nuestra literatura, tienen un nivel accesible a los estudiantes y a cualquier lector medio. La utilidad de estos comentarios (cada uno de los cuales ocupa un cuadernillo independiente) radica en que pueden servir de guía y ejemplo para trabajos similares o, simplemente, para mejorar el nivel de lectura ante poemas, fragmentos narrativos y breves escenas dramáticas.

SÁBATO, Ernesto: *El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral, colección Biblioteca breve, Barcelona, 1987.

Libro escrito en 1963, ofrece una mirada lúcida y, por momentos, cautivadora, sobre la literatura narrativa desde la perspectiva de un creador. Compuesto por múltiples capítulos breves, el autor repasa en tono personal y sugerente todos los aspectos imaginables que concurren en la redacción y en la lectura de una obra de ficción. Comparta sus opiniones o disienta de ellas, el lector se interesa por lo que dice Sábato desde la primera línea.

SAVATER, Fernando: *La infancia recuperada*, Taurus, Madrid, 1995.

La primera edición de este ensayo es de 1976. Savater es un lector apasionado y lo demuestra en esta evocación de las narraciones y los autores que iluminaron su infancia y la de tantos otros lectores. Salgari, Verne, Stevenson, Tolkien y otros grandes novelistas desfilan por unas páginas que rinden homenaje a los creadores de histo-

rias y criaturas inolvidables. Se ha dicho, no sin razón, que este libro es una declaración de amor.

VALVERDE, José María: *La literatura. Qué era y qué es,* Montesinos, Biblioteca de divulgación temática, Barcelona, 1982.

He aquí un tratado breve, subjetivo e inteligente. Comienza por hablar de la literatura como lenguaje para desembocar en lo que en ella hay de tradición; termina haciéndose algunas inquietantes preguntas sobre el futuro. Pese a lo heterodoxo de su planteamiento, es lectura recomendable pues sugiere posibilidades, abre caminos para la reflexión y propone perspectivas de estudio poco habituales.

ÍNDICE DE AUTORES CITADOS

A

ALBERTI, Rafael: 37, 38, 67, 96-97, 114-115, 198, 213.
ALDECOA, Ignacio: 77-78.
ALEIXANDRE, Vicente: 140.
ALTOLAGUIRRE, Manuel: 213.
AMORÓS, Andrés: 227.
ANDERSON IMBERT, Enrique: 45.
ARIOSTO, Ludovico: 212.
ARISTÓTELES: 206.
AYALA, Francisco: 196.
AZORÍN: 21, 81, 116, 135, 183, 214.

B

BAROJA, Pío: 39-40, 73-74, 79-80, 126, 128, 133, 170.
BAUDELAIRE, Charles: 196, 218.
BÉCQUER, Gustavo Adolfo: 53, 55-57, 95, 96, 99, 105, 117-118, 123, 127, 139, 213.
BENAVENTE, Jacinto: 186.
BENET, Juan: 137.
BORGES, Jorge Luis: 26, 35, 209, 210, 225, 226.
BOUSOÑO, Carlos: 111-112.

C

CABALLERO BONALD, José Manuel: 212.
CABRERA INFANTE, Guillermo: 212.
CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: 213.
CAMBA, Julio: 220.
CAMUS, Albert: 148.
CARPENTIER, Alejo: 88.
CARRIÓN, Ignacio: 42.
CASONA, Alejandro: 190.
CASTILLO MOLINA, Manuel: 229.
CASTRO, Rosalía de: 217-218.
CELA, Camilo José: 74-75, 81-82, 89, 126, 127, 153, 207.
CELAYA, Gabriel: 201-202.
CERNUDA, Luis: 22, 95-96, 101-102, 213.
CERVANTES, Miguel de: 61, 126, 131.
CLARÍN: 152, 177-179.
CLAUDEL, Paul: 135.
CONDE, Alfredo: 147
CORTÁZAR, Julio: 90, 161, 221.

D

DARÍO, Rubén: 109, 117-118, 140.
DELIBES, Miguel: 147, 151-152, 212.
DIEGO, Gerardo: 68-69, 72.
DÍEZ, Luis Mateo: 149.
DURREL, Lawrence: 155.

E

ECO, Umberto: 41, 211.

F

FLAUBERT, Gustave: 26, 152.
FORRADELLAS, Joaquín: 228.
FORSTER, E. M.:166.
FRANK, Ana : 147.

G

GABRIEL Y GALÁN, José Antonio: 153.
GALA, Antonio: 193
GARCÍA HORTELANO, Juan: 208, 213.
GARCÍA LORCA, Federico: 71, 120, 183, 187, 213.
GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: 46, 57-58, 90, 161, 162-163, 183.
GARCILASO DE LA VEGA: 62, 109, 117-118, 212, 213.
GOETHE, Johann W. : 181.
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: 121, 159, 225.
GÓMEZ REDONDO, Fernando: 226.
GÓNGORA, Luis de: 116, 122, 137, 196, 212.
GONZÁLEZ, Ángel: 106, 142, 213-214.
GOYTISOLO, Juan: 154.
GOYTISOLO, Luis: 208.
GUILLÉN, Jorge: 32.
GUTIÉRREZ SOLANA, José: 170-171.

H

HERNÁNDEZ, Miguel: 141, 197, 222.
HIERRO, José: 64-65.
HORACIO: 214, 215.
HUIDOBRO, Vicente: 93, 134.
HUXLEY, Aldous: 155.

J

JAMES, Henry: 147.
JARAMILLA LEVI, Enrique: 88.
JARNÉS, Benjamín: 166-167.
JIMÉNEZ, Juan Ramón: 23, 38, 100, 140-141.
JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: 203.
JOYCE, James: 126, 131, 180-181.
JUAN DE LA CRUZ, San: 125.
JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor: 123.

K

KAFKA, Franz: 126, 157, 163, 166, 196.
KRISTEVA, Julia: 209.

L

LANDERO, Luis: 207-208.
LAPESA, Rafael: 227.
LOPE DE VEGA, Félix: 91-92, 122, 139, 141-142, 165.
LLEDÓ, Emilio: 29.
LUIS DE LEÓN, Fray: 215-216, 218, 222.

M

MACHADO, Antonio: 24, 66, 70-71, 102, 114, 142-143, 198-200, 209, 213, 219.
MADRID, Juan: 168.
MANGANELLI, Giorgio: 83-84.
MANRIQUE, Jorge: 213.
MAÑAS, Javier: 168.
MARCHESE, Angelo: 228.

MARÍAS, Javier: 15-16, 212.
MARÍAS, Julián: 25.
MARQUÉS, Josep-Vicent: 132.
MARTÍN-GAITE, Carmen: 54-55.
MARTÍN-SANTOS, Luis: 131.
MATUTE, Ana María: 152, 182.
MEDINA-BOCOS MONTARELO, Amparo: 228.
MENDICUTTI, Eduardo: 213.
MIHURA, Miguel: 129, 134, 159-161.
MILLÁS, Juan José: 85.
MOLIÈRE: 169, 189.
MONTERROSO, Augusto: 63, 129-130.
MORALES, Rafael: 34, 97-98.
MUÑOZ MOLINA, Antonio: 144, 145, 212.

N

NAVARRO DURÁN, Rosa: 227.
NERUDA, Pablo: 34, 103-104, 121, 122, 222-223.

O

OTERO, Blas de: 23, 111, 113.

P

PANERO, Leopoldo María: 207.
PAVESE, Cesare: 15.
PAZ, Octavio: 15, 22, 125.
PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe: 229.
PENNAC, Daniel: 7, 226.
PÉREZ DE AYALA, Ramón: 155, 156.
PÉREZ GALDÓS, Benito: 133-134, 163, 172-173, 197, 204, 205.
PESSOA, Fernando: 53.
PIRANDELLO, Luigi: 126.
PLA, Josep: 135.
PROVENCIO, Pedro: 94, 144.
PUÉRTOLAS, Soledad: 20, 146.

Q

QUEVEDO, Francisco de: 122, 125, 126, 212, 216-217, 225.

R

RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: 229.
ROJAS, Fernando de: 212.
RULFO, Juan: 161.

S

SÁBATO, Ernesto: 21, 66, 88-89, 90, 91, 119, 229.
SALINAS, Pedro: 18, 27-28, 39, 102, 119, 183, 213, 225.
SALINGER, J. D.: 181.
SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael: 67, 150.
SARTRE, Jean-Paul: 27, 59, 106.
SASTRE, Alfonso: 189.
SAVATER, Fernando: 164, 195, 229.
SHAKESPEARE, William: 212.
SIMENON, Georges: 137-138.

T

TERESA DE JESÚS, Santa: 125.
TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: 153.

U

UMBRAL, Francisco: 60, 209-210.
UNAMUNO, Miguel de: 26, 110, 113, 116, 125, 179, 183, 218-219, 226.

COLECCIÓN AUTOAPRENDIZAJE

1 **ORTOGRAFÍA PRÁCTICA,** *por Guillermo Suazo Pascual.*

2 **GRAMÁTICA PRÁCTICA,** *por Antonio Benito Mozas.*

3 **ESCRITURA CREATIVA,** *por Louis Timbal-Duclaux.*

4 **DICCIONARIO DE DUDAS,** *por Carmen de Lucas.*

5 **EJERCICIOS DE SINTAXIS,** *por Antonio Benito Mozas.*

6 **EL LENGUAJE LITERARIO,** *por Fernando Gómez Redondo.*

7 **CONJUGACIÓN DE LOS VERBOS,** *por Guillermo Suazo Pascual.*

8 **SELECTIVIDAD 96, Materias comunes,** *coord. Víctor de Lama.*

9 **SELECTIVIDAD 96, Opciones C y D: Letras,** *coord. Víctor de Lama.*

10 **SELECTIVIDAD 96, Opciones A y B: Ciencias,** *coord. Rosa del Rey.*

11 **CÓMO LEER TEXTOS LITERARIOS,** *Julián Moreiro.*

12 **LA CRÍTICA LITERARIA DEL SIGLO XX,** *Fernando Gómez Redondo.*